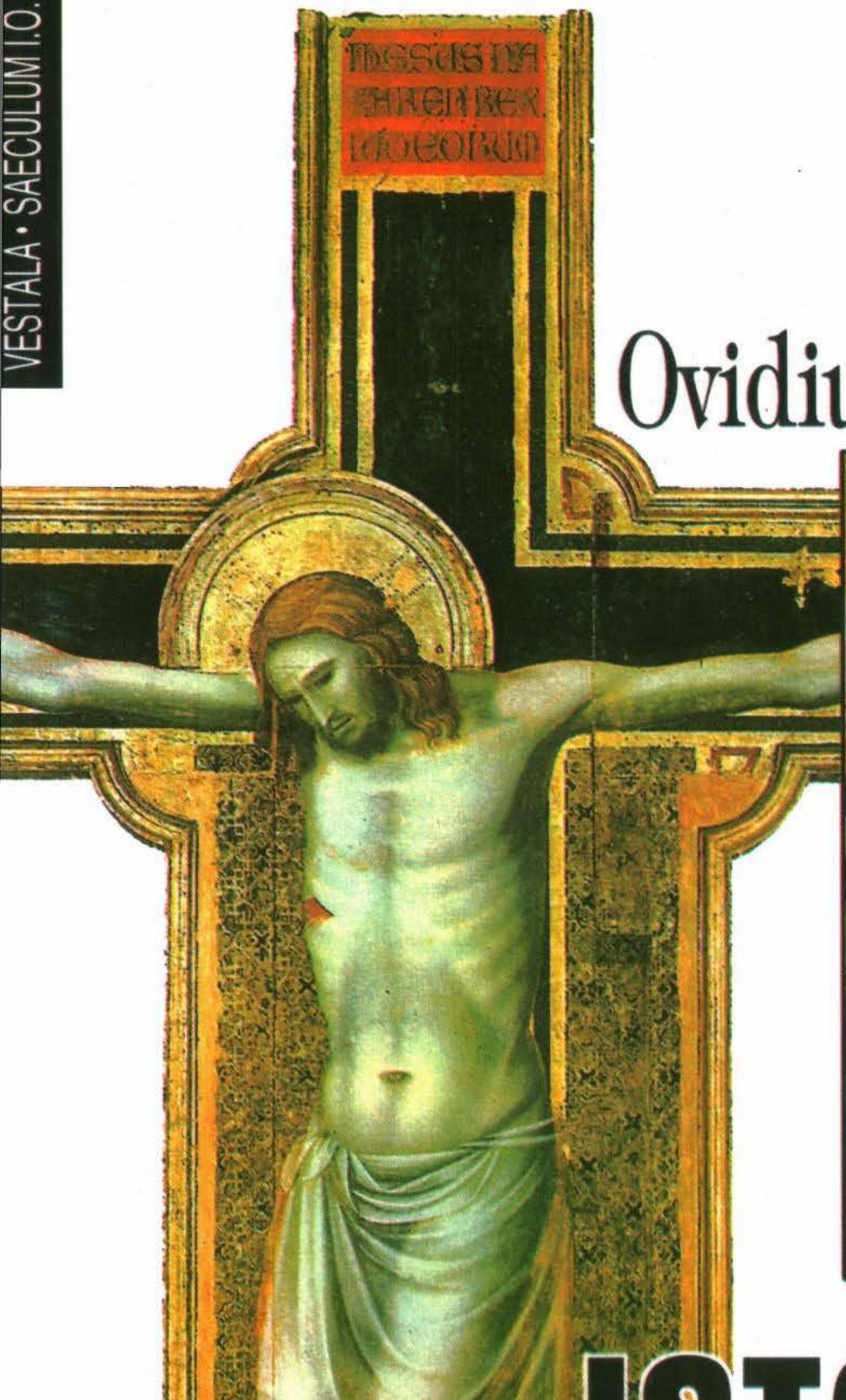
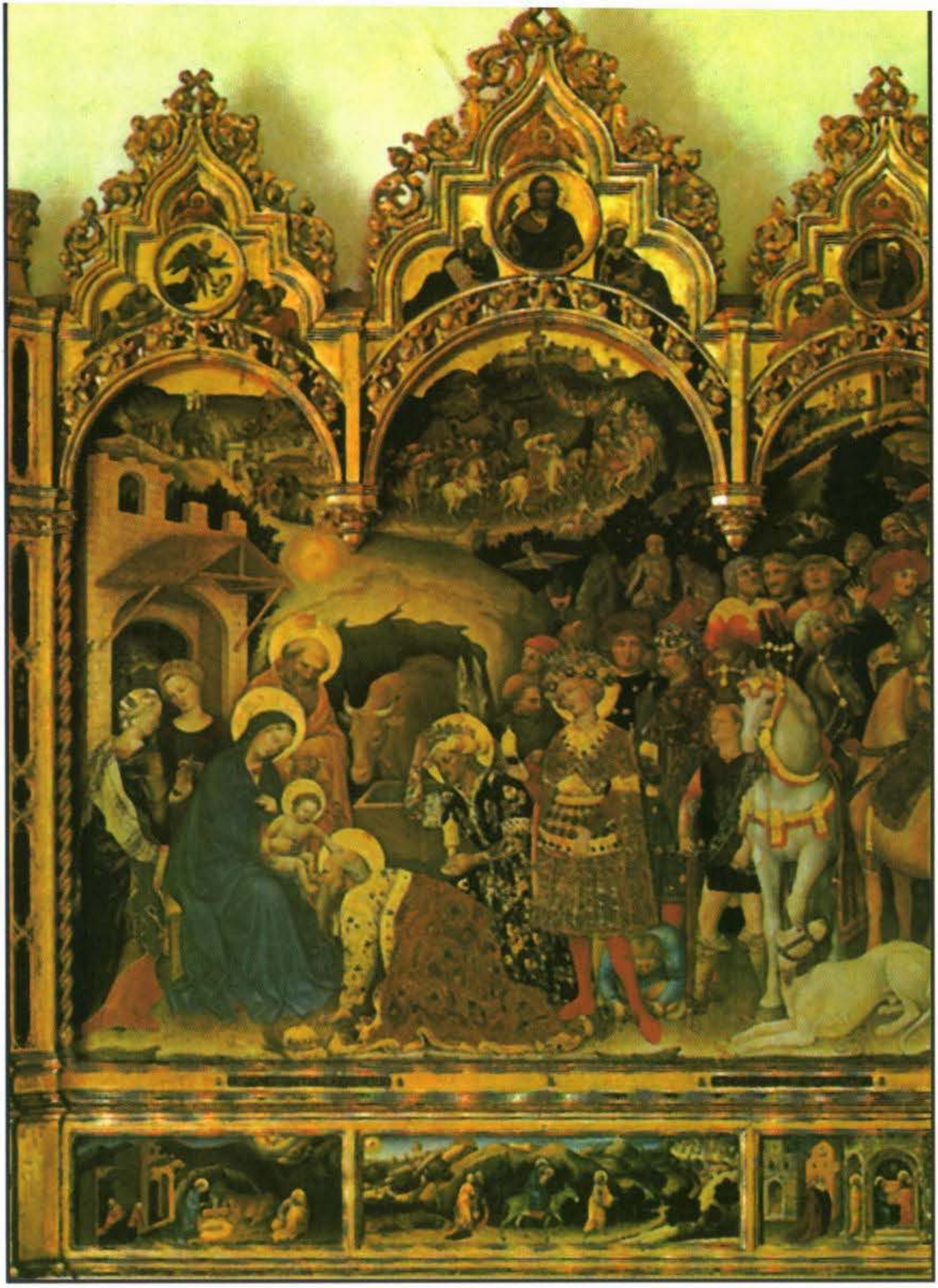
VESTALA • SAECULUM I.O.

7

Ovidiu Drimba



ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI



Din sumar:

- Cultura Evului Mediu
  - Filosofia
  - Arta

NOUTĂȚI EDITORIALE

- *Al.Ciorănescu*, **Dicționarul etimologic al limbii române**, format 17 x 24 cm, 1056 p.;
- *M. Eminescu*, **Traduceri literare**, 320 p.;
- *B. P. Hasdeu*, **Arhiva spiritistă**, vol. I, 416 p.;
- *B. P. Hasdeu*, **Arhiva spiritistă**, vol. II, 464 p.;
- *Hans Biedermann*, **Dicționar de simboluri**, I-II, 304-272 p.;
- *Nic. Densușianu*, **Istoria militară a poporului român**, 464 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Lumea fenomenelor paranormale**, 224 p.;
- *Fosco Maraini*, **Tibetul secret**, 416 p.;
- *Victoria le Page*, **Shambhala**, 304 p.;
- *Pamfil Șeicaru*, **Scrieri din exil**, 416-576 p.;
- *G. Dem. Teodorescu*, **Istoria limbii și literaturii române**, 464 p.;
- *C. Trandafir*, **Efectul Caragiale**, 208 p.;
- *Dan Oltean*, **Religia dacilor**, 480 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Magia neagră**, 176 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Inițiere și mari inițiați**, 273 p.;
- **Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre**, 368 p.;
- *Maria Păun*, **Dicționar integral de sinonime**, 512 p.;
- **Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Sec. XIX**, vol. I-III, 400-432-448 p.;
- **Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc**, vol. II, legat, cartonat, 704 p.;
- *Vasile Dumitrache Florești*, **Mitropolia Munteniei și Dobrogei**, 352 p.;
- *Claude Lecouteaux*, **Vampiri și vampirism**, 160 p.;
- *Philipp Vandenberg*, **Stăpânii din umbră**, 224 p.;
- *Ovidiu Drimba*, **Dicționar de autori, opere și personaje**, 240 p.;
- *Ovidiu Drimba*, **Rabelais și Renașterea europeană**, 224p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Misterele francmasoneriei**, 320 p.;
- *Paul Ștefănescu*, **Mari scandaluri financiare**, 176 p.;
- *Emil Manu*, **Viața lui Marin Preda**, 160 p.;
- *Simion Florea Marian - Tudor Pamfile - Mihai Lupescu*, **Cromatica poporului român**, 368 p.;
- *B. P. Hasdeu*, **Soarele și Luna**, folclor tradițional în versuri, ediție critică, I-II, 480-400 p.;
- *I. Oprișan*, **G. Călinescu. Spectacolul personalității**, dialoguri adnotate, 480 p.;
- *I. Oprișan*, **B. P. Hasdeu sau Setea de absolut. Tumultul și misterul vieții**, 592 p. + 16 planșe hors text;
- *I. Oprișan*, **Basme fantastice românești**, I-III, 352 + 336 + 368 p.;
- *Dr. Grigore Maltezeanu*, **Alimentația și boala canceroasă**, 512 p.

ÎN CURS DE APARIȚIE

- *Ovidiu Drimba*, **Istoria culturii și civilizației**, vol. XI;
- *Paul Ștefănescu*, **Enigme ale istoriei române**, vol. II;
- *Lev P. Kendall*, **Diamantele faimoase și fatale**.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

VII

Coperta de DONE STAN

Coperta I

- Giotto: *Crucifix*. Către 1295. – Tempio Malatestiano, Rimini.
- *Fecioara între îngeri*. Voleul drept al *Dipticului Wilton* (către 1395). – National Gallery, Londra.

Coperta IV

- Gentile da Fabriano: *Adorația Magilor* (1423). – Uffizi, Florența.

Editura SAECULUM I.O.
ISBN 973-9211-70-4
ISBN 973-9211-95-X
Editura VESTALA
ISBN 973-9200-56-7
ISBN 973-9200-79-6

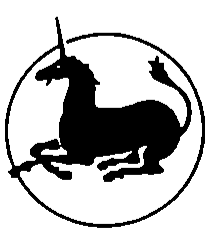
© Toate drepturile sunt rezervate Editurii SAECULUM I.O.

OVIDIU DRIMBA

ISTORIA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI

VII

Ediție definitivă



Editura SAECULUM I.O. Editura VESTALA

București, 2003

fed print sa
O societate Butan Gaz
Telefon: 335.93.18; 335.97.47
Fax: 337.33.77; E-mail: fed@promo.ro

FILOSOFIA

Preliminarii. Patristica • Augustin • Filosofia occidentală în secolele VI–VIII • Gândirea filosofică în secolele IX și X. Scotus Eriugena • Direcții filosofice în sec. XI. Anselm de Canterbury • Secolul al XII-lea. Școala din Chartres • Alte direcții filosofice • Scolastica • „Disputa universaliilor" • Pierre Abélard • Filosofia în sec. XIII. Redescoperirea lui Aristotel • Bonaventura • Albert cel Mare • Toma din Aquino. Logica. Metafizica. Psihologia • Etica. Filosofia politică • Averroismul latin. Siger de Brabant • Dante și filosofia • Filosofia și știința experimentală în Anglia • O poziție independentă: Raymundus Lullus • Duns Scotus • Disoluția scolasticii. William Occam • Misticismul speculativ. Eckhart • Concluzii.

PRELIMINARII. PATRISTICA

„În Evul Mediu, la fel ca în Grecia antică, filosofia și știința erau strâns legate una de alta, dacă nu chiar considerate dependente una de cealaltă; și, în majoritatea clasificărilor medievale ale domeniilor culturii, știința intra ca o ramură a filosofiei. Dealtfel, metodele de studiu le făceau să fie foarte asemănătoare între ele, știința fiind în acele timpuri în cea mai mare parte abstractă și deductivă. Asemănătoare erau și problemele abordate /.../. Și mai era și exemplul de autoritate al lui Aristotel, socotit nu numai „prințul filosofilor", ci și maestrul universal recunoscut în multe domenii ale științelor naturii" (C.H. Haskins). Obiectul științei era cunoașterea și interpretarea naturii și cauzelor Universului; filosofia era coordonatoarea supremă a acestor cunoștințe, sinteza și sistemul tuturor științelor.

Dar gândirea filosofică, oricât ar fi ea de liberă, este întotdeauna supusă unor ineluctabile determinări istorice. În acest sens, ea începe întotdeauna printr-un act de „supunere" – cum subliniază Et. Gilson; libertatea ei – în Evul Mediu la fel ca în oricare altă epocă – nu se poate manifesta decât în interiorul unei lumi *date*. În Evul Mediu, această lume era cea a credinței în revelație, a cărei expresie definitivă era dogma. Potrivit acesteia, lumea a fost creată de Dumnezeu; divinitatea era alcătuită din trei persoane; Hristos, ca fiu al lui Dumnezeu, s-a făcut om pentru a mântui omenirea de urmările „păcatului originar"; omul trebuie să caute mântuirea – scopul său suprem – supunându-se poruncilor lui Dumnezeu și ale Bisericii, pentru a scăpa de chinurile infernului și a se bucura de fericirea raiului: acestea erau coordonatele fundamentale ale viziunii medievale în interiorul cărora se desfășurau speculațiile marilor sisteme filosofice. Începutul l-a făcut patristica, prin încercarea sa de interpretare filosofică a dogmei.

Nu numai autoritatea religioasă creștină a impus interdicții sau a creat dificultăți sistemelor de gândire filosofică, ci și cea ebraică sau cea arabă. Condiționarea impusă filosofiei de către autoritatea ecleziastică n-a fost însă absolută. În măsura în care gândirea filosofică atingea probleme legate de dogmă, desigur că Biserica a căutat să o cenzureze – și chiar să o subordoneze doctrinei sale; dar această injoncțiune autoritaristă continuă (în unele țări) până în zilele noastre!

Predarea filosofiei aristotelice era admisă, într-un timp, cu condiţia să fie „purgată de erori"; în 1227, profesorilor facultăţii de arte din Paris li s-a interzis să discute orice problemă teologică; iar mai târziu, Biserica a condamnat gândirea averroistă care considera teologia şi filosofia ca două domenii independente, fapt prin care credinţa putea fi prejudiciată. Cu toate acestea, speculaţiei filosofice îi rămânea un spaţiu suficient, – ceea ce a dus şi la o varietate de sisteme de gândire; căci – cum observa Haskins – „filosofia medievală s-a interesat mult mai puţin de bazele cunoaşterii decât de procesele ei; şi din această cauză, nu a întâmpinat dificultăţi în a accepta anumite propoziţii ca axiomatice şi în a-şi concentra propriile eforturi în încercarea de a deriva din acestea concluziile posibile".

Cu totul altfel se punea problema în cazul unor doctrine ca cele ale catarilor şi valdezilor[1]. În acest caz, nu mai era vorba de speculaţii individuale, ci de doctrine preluate imediat de mase largi populare; ceea ce putea duce la subminarea temeliilor Bisericii şi ale statului. Asemenea mişcări eretice erau considerate acte asociale, anarhice, – pentru combaterea şi reprimarea cărora Biserica găsea sprijinul autorităţii laice, al statului, cât şi al majorităţii populaţiei. În acest sens, este semnificativ faptul că prima legislaţie civilă îndreptată împotriva ereticilor, datând din 1166, a fost instituită – cu mult înaintea instituirii tribunalului Inchiziţiei – de către regele Angliei Henric II; iar condamnarea la arderea pe rug a unui eretic apare pentru prima oară într-un cod promulgat de unul dintre spiritele cele mai libere ale Evului Mediu, de împăratul german şi rege al Siciliei – în conflict cu Biserica şi excomunicat – Frederic II.

Mişcarea filosofică medievală – cu deosebire scolastica – a fost pregătită de patristică; şi aceasta, atât prin încercarea susţinută a patristicii de interpretare filosofică a dogmei (prin urmare, de a aduce implicit filosofia în serviciul credinţei), cât şi prin redescoperirea filosofiei antice, prin readucerea în actualitate a universului

1 Apărută în sec. XI, erezia catarilor avea un fond nu numai religios, ci şi social. Predica o castitate perpetuă, refuzul căsătoriei, al Sf. Taine, al jurământului, uciderii animalelor (cu excepţia peştilor şi şerpilor), alimentaţia cu carne, ouă şi produse lactate; negau Purgatoriul şi posibilitatea mântuirii omului înafara Bisericii lor. – Mişcarea ereticilor valdezi (iniţiată în sec. XII de Petrus Valdus) predica sărăcia, o viaţă dusă după exemplul apostolilor, egalitatea între membrii comunităţii lor, confesarea în public, universalitatea sacerdoţiului, – în acelaşi timp refuzând să accepte misa, credinţa în transsubstanţiere, ideea Purgatoriului, cultul sfinţilor, ş.a.

de gândire al speculației filosofice grecești, prin recursul la capacitățile explicative ale rațiunii, precum și prin cunoașterea (deocamdată restrânsă, desigur) și vehicularea unor idei platonice, aristotelice și neoplatonice.

În perioada cuprinsă între secolele II–VIII, această doctrină teologico-filosofică – patristica – a pus bazele dogmaticii creștine; în care scop, a apelat la platonism, aristotelism și neoplatonism, doctrine pe care căuta să le acomodeze cu dogma creștină. În felul acesta, patristica a pregătit drumul scolasticii.

Tertulian[1], bun cunoscător al întregii filosofii greco-latine, combate raționalismul acesteia, considerându-l sursă a ereziilor; respinge orice atitudine de gândire laică, admițând ca necesară numai revelația divină. Pentru el, revelația este fundamentul opus cunoașterii; este nu numai suprarațională, ci de-a dreptul antiațională; ceea ce a făcut să i se atribuie formula: „cred, pentru că este absurd" (*credo quia absurdum est*). – Cu toate acestea, gândirea sa nu este lipsită de o atitudine filosofică. Sub influența stoicilor, filosofia lui Tertulian se orientează spre materialism. El exaltă concretul și experiența sensibilă; tot ce este real este corporal. (Pentru spiritualismul platonic sufletul este mai real decât corpul). „Tot ceea ce există este corp; nimic nu este necorporal decât ceea ce nu există"– afirmă Tertulian. Chiar și sufletul, chiar și Dumnezeu au o anumită corporeitate[2]. Sufletul nu este o emanație a adevărului divin, ci cuvântul simțului uman comun – care este în mod firesc înclinat spre creștinism[3].

„Tertulian rezolvă și problema cunoașterii printr-o deplină revalorizare a simțului împotriva pretențiilor dialecticii pure" – căreia

1 Quintus Septimius Florentius Tertullianus (150–245), scriitor energic și fecund, a combătut gnosticismul, ereziile, idolatria (*De idolatria*) și legile statului cărora, când nu concordă cu învățătura creștină, cetățenii nu trebuie să li se supună. În *Apologeticum*, principala sa operă, demonstrează absurditatea păgânismului și condamnă persecuțiile contra creștinilor ca nefiind fondate nici pe normele dreptului natural nici pe cele ale dreptului pozitiv.

2 În felul acesta, Tertulian putea sprijini teoria creștină – una din cele mai absurde și mai vehement atacate de gânditorii greci și alexandrini – a reînvierii *trupurilor* la „Judecata de Apoi".

3 În opera sa mai importantă din punct de vedere filosofic, *Despre suflet* – prima scriere creștină de psihologie – Tertulian afirmă că sufletul este „nemuritor, corporal, având o formă definită /.../, modelat după corpul pe care îl însufletește /.../, simplu ca substanță, inteligent prin el însuși, multiplu în energiile sale /.../, se transmite împreună cu corpul din tată în fiu, prin generații /.../. Tertulian admite existența liberului arbitru al omului și datoria fiecărui om de a-și construi el însuși destinul, în colaborare cu grația divină" (Oct. Nistor).

Pseudo-Dionisie Areopagitul. - Gravură de autor anonim.

îi contrapune „imediatitatea sentimentelor, care nu au nevoie să facă apel nici la concepte abstracte, nici la demonstrații artificioase" (R. Tisato). Între lumea sensibilă și lumea intelectului, singura deosebire e că prima este clar perceptibilă pe calea simțurilor, în timp ce a doua este estompată și gradual evanescentă. Pentru a te convinge de adevărul revelației, orice raționament teoretic este de prisos.

Cel care a căutat o modalitate de conciliere a credinței cu filosofia, încercând să imprime un caracter rațional dogmei, a fost teologul și filosoful neoplatonician Origene (185-254)[1]. În principalele sale scrieri (*Despre principii* și *Contra lui Celsus*) el urmărește să elaboreze primul mare sistem de filosofie creștină. Pentru Origene, *Biblia* - care rămâne sursa primordială și definitivă a adevărului - are un triplu sens: istoric, moral și alegoric; rolul predominant îl are interpretarea alegorică (îndeosebi a *Vechiului*

1 A condus, la Alexandria, timp de 28 de ani o școală de catihetică, formând numeroși discipoli; apoi la Cezarea a fondat o școală asemănătoare, devenită foarte renumită. În timpul persecuțiilor contra creștinilor a murit, în urma torturilor, în închisoare.

Testament) – întrucât aceasta îi permite lui Origene să își pună de acord ideile filosofice (de evidentă origine platonică) cu texte biblice.

Lumea este, după Origene, o emanație a divinității. Ființa supremă (Dumnezeu-Tatăl), care este Unitatea, a creat – prin intermediul Logosului (Verbului-Fiul) – pluralitatea; Logosul este, deci, intermediarul și legătura de unire între unitatea divină și multiplicitatea lucrurilor create: este originea raționalității lucrurilor. Logosul este el însuși divinitate – dar subordonată Ființei supreme; „este imaginea perfectă a bunătății divine, fără să fie el însuși bunătatea absolută; și este etern – dar numai întrucât este etemă voința Tatălui care l-a generat" (*Idem*). Ființa supremă, fiind ea însăși spirit pur, nu poate crea decât substanțe spirituale pure; care însă, fiind înzestrate cu liber arbitru (idee pe care Origene o accentuează în mod deosebit), pot păcătui: și păcătuind, ele s-au degradat, devenind din substanțe spirituale, spirite; iar din spirite, trupuri materiale; acestea, dotate fiind cu rațiune – care le poate frâna alunecarea spre rău, spre păcat, – se vor răscumpăra purificându-se prin suferință; și reîntorcându-se la Ființa supremă, se vor elibera de materialitate, redevenind substanțe spirituale pure și ajungând la starea de beatitudine.

Interpretarea alegorică a *Scripturii* și negarea unora din dogmele creștine au făcut ca doctrina lui Origene să fie condamnată ca eretică de Conciliul ecumenic din 553.

Patristica orientală este reprezentată de triada Ioan Hrisostomul, Pseudo-Dionisie Areopagitul și Ioan Damaschin. În perioada carolingiană, odată cu reluarea legăturilor politice și culturale cu Bizanțul, operele ultimilor doi Părinți ai Bisericii de mai sus încep să fie cunoscute și în Occident. (În acest timp – sec. IX – Theodoros din Tars, arhiepiscop de Canterbury, introduce în Anglia studiul limbii grecești). Concepțiile teologice ale acestora, însă, nu se acordau întotdeauna cu augustinismul. În scrierile lui Augustin se întâlnește „o mare bogăție de viață interioară", în timp ce în scrierile Părinților orientali – „o tendință mai puternică spre construcția metafizică" (Émile Bréhier).

Ioan Hrisostomul („Gură de Aur", cca 347–407), patriarh al Constantinopolului, acuzator vehement al autocrației și imoralității timpului, de două ori exilat de împăratul bizantin, – la 7 ani după moarte a fost beatificat de papa Inocențiu I. Gândirea sa teologico-

Curtea interioară a abației din Chiaravalle (Milano), fondată în 1135. Masivul turn romanic datează din sec. XIV.

filosofică – impregnată de influențe platonice, stoice și neoplatonice – nu prezintă o originalitate deosebită[1].

Scrierile[2] autorului anonim din sec. VI, rămas pentru posteritate cu numele Pseudo-Dionisie Areopagitul, au avut o mare influență asupra misticilor occidentali din Evul Mediu, precum și asupra lui Scotus Eriugena (care le-a tradus în limba latină), Nicolaus Cusanus și – mult mai puțin, însă, – Toma din Aquino. Autorul lor susține că natura lui Dumnezeu nu poate fi definită în mod adecvat; creațiunea este o emanație a lui Dumnezeu și un produs al Voinței divine; ierarhiei cerești, compusă din îngeri grupați în diferite ranguri, îi corespunde o ierarhie bisericească, terestră; iar scopul suprem al vieții este contopirea cu divinitatea, prin asceză, etc.

1 Schițând o vagă filosofie a istoriei, Ioan Hrisostomul concepe istoria – pe care o împarte în zece perioade, de la Adam până în timpul său – ca evoluția omenirii între păcat și mântuire (cu apariția Logosului, fondator al Bisericii). Unitatea și solidaritatea omenirii se poate realiza prin rugăciune, pace, muncă și generozitate, – ș.a.m.d.

2 Intitulate: *Despre numele divine, Teologia mistică, Ierarhia cerească, Ierarhia bisericească*, ș.a.

Opera principală a lui Ioan din Damasc („Damaschinul", m. cca 749) intitulată *Izvorul cunoașterii*, conține – urmându-l îndeaproape pe Aristotel – o introducere în metafizica și logica Stagiritului, precum și o expunere (rămasă text de primă autoritate pentru scolastică) a doctrinei Bisericii răsăritene. Pentru Ioan Damaschinul, dialectica nu este – ca pentru gânditorii occidentali din acest timp – doar o parte a filosofiei, una din cele 7 arte liberale, ci este însuși „instrumentul" (*organon*) acesteia prin excelență[1]; ca atare, dialecticii îi revine sarcina să furnizeze argumente care să constituie baza logico-teoretică a dogmei – și, în primul rând, pentru a demonstra existența lui Dumnezeu[2]. Totodată, influențat și de filosofia neoplatonică, Ioan Damaschinul afirmă că sufletul omului este nemuritor și că omul este înzestrat cu liber arbitru, – răul depinzând numai de voința omului. – Deși se recunoaște un aristotelician (în același timp, însă, arătând până la ce punct pot fi aplicate teologiei categoriile aristotelice), Ioan Damaschinul vorbește – asemenea platonicienilor – despre identitatea Binelui cu voința lui Dumnezeu, despre rău conceput ca non-existență, sau despre suflet, pe care îl definește într-un fel asemănător celui al lui Platon.

AUGUSTIN

Personalitatea dominantă a patristicii occidentale, teologul care a avut rolul decisiv în constituirea dogmaticii catolice, și a cărui doctrină a dominat filosofia medievală până la Toma din Aquino – deci timp de 8 secole – a fost Aurelius Augustinus (Sf. Augustin, 354–430).

Profesor de retorică la Cartagina (mai târziu, la Roma și Milano), adept al filosofiei lui Platon și al neoplatonismului, convertit la creștinism în 387, a abandonat învățământul, retrăgându-se cu câțiva discipoli într-o viață de meditație și scriind dialoguri de inspirație neoplatonică (*Contra academicos*, etc.). Hirotonisit preot,

1 Ideea nu era nouă. În urmă cu 7 secole, Filon Ebreul (m. cca 54 e.n.) considera dialectica – sub dublul aspect: de clasificare a conceptelor, și ca mijloc de apărare contra adversarilor – ca o „servitoare" (*ancilla*) a filosofiei"; sintagmă care, la Ioan Damaschinul, va căpăta formularea: *philosophia est ancilla theologiae*.

2 În acest scop, cele trei argumente sunt: schimbarea, – care implică actul unei creații; durata și conservarea lucrurilor; ordinea și armonia lumii. Toate aceste fapte presupun existența unui Creator și „a unui principiu coordonator, care este Dumnezeu"; a cărui existență poate fi înțeleasă de rațiunea umană, dar a cărui esență rămâne incomprehensibilă. (Cf. Oct. Nistor).

Sf. Augustin în extaz. Frescă de B. Gozzoli. - Biserica S. Agostino, San Gimignano.

după patru ani devine episcop de Hippona (în nordul Africii), instituind - pentru prima oară în Occident - un stil de viaţă monahal şi continuând să scrie: lucrări cu caracter prevalent filosofic (*De vera religione* şi *De magistro*), asupra problemei liberului arbitru şi a predestinării (*De libero arbitrio, De gratia et libero arbitrio, De praedestinatione sanctorum*); o amplă autobiografie filosofică (*Confessiones*), în care exaltă puterea graţiei divine; în fine, marea sa operă *De civitate Dei*, o viziune creştină a filosofiei istoriei.

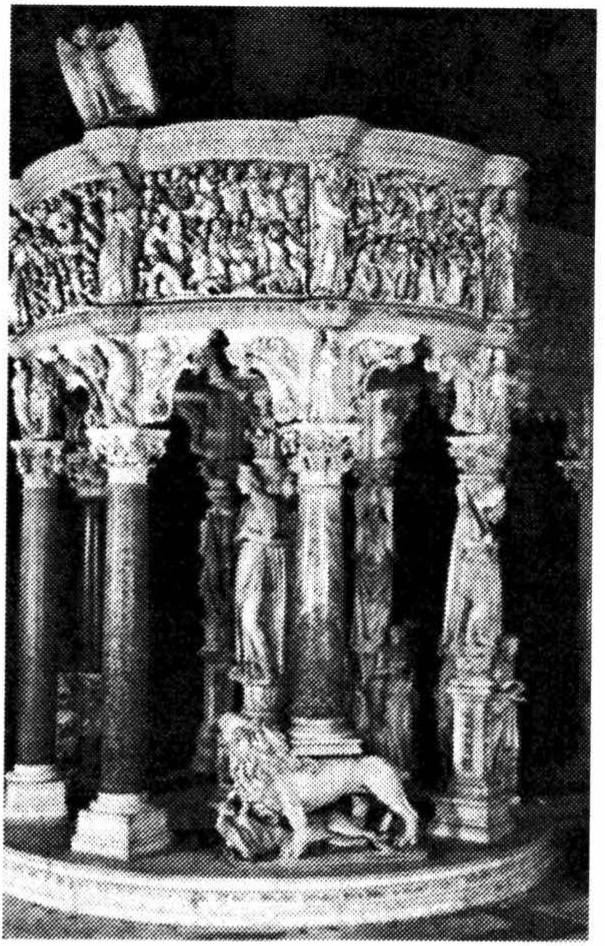
Întreaga filosofie a lui Augustin - nearticulată într-un sistem, ci exprimându-se sub forma de continui digresiuni - este în primul rând o încercare de conciliere a platonismului cu doctrina creştină şi de subordonare a filosofiei faţă de credinţă, pe care va căuta să o justifice şi să o consolideze. Scopul filosofiei este, după Augustin, atingerea înţelepciunii şi procurarea stării - sinonime cu înţelepciunea - de beatitudine. Pentru aceasta (înţelepciunea ducându-l pe om la cunoaşterea lui Dumnezeu), Augustin indică două căi: conduita morală a omului şi ordinea studiilor necesare contemplării divinităţii. Căutarea înţelepciunii prezintă deci două aspecte: unul moral, altul intelectual - *studium sapientiae*. La care se adaugă şi un

aspect religios: rugăciunea, concepută – influența platonică este evidentă – ca o înălțare a sufletului spre divinitate, implorându-i grația (nu o favoare obișnuită, practică, materială) și *sapientia*. Însușirea înțelepciunii este, esențialmente, fructul unei activități de ordin rațional. Prima datorie a inteligenței omului este cucerirea adevărului rațional, elaborarea unei filosofii. Nu tuturor, ci numai unui mic număr de „aleși" le este dată această șansă; căci aceasta presupune gust pentru studiu, timp pentru a i te dedica, o anumită libertate a spiritului, condițiile necesare de lucru și, evident, capacitățile intelectuale (cf. H.-I. Marrou).

Înțelepciunea este calea de a descoperi în noi prezența divinității; prezență, care intervine activ în conștiința noastră, iluminându-ne și angajându-ne întreaga ființă: înțelegerea, voința și iubirea. Omul este înzestrat cu rațiune, – care însă nu poate ajunge la adevăr fără ajutorul iluminării divine.

Problema răului – metafizic și în special moral – este una din problemele centrale ale gândirii lui Augustin. Dacă Dumnezeu este atotputernic și însuși binele suprem, atunci de ce îngăduie să existe răul? Și care este originea răului moral? Păcatul originar, desigur, ale cărui urmări au trecut asupra întregii omeniri; damnațiune din care omul nu se poate salva singur, decât ajutat de grația divină, care însă este rezervată numai unor „predestinați". Și totuși, omul este înzestrat cu liber arbitru; atunci – care este raportul între voința omului și predestinare? Problema va reveni în cadrul dezbaterilor teologico-filosofice ale Reformei. Augustin încearcă să o rezolve (insuficient, însă) afirmând că însăși căderea omului în „păcatul originar" s-a datorat unui moment de absență a liberului arbitru, care s-a lăsat atras de viciul orgoliului. Nici predestinarea nu anulează voința liberă a omului, nici viceversa. Prin urmare, Augustin disociază între „reaua voință" și „voința de bine a omului" (ambele, acte posibile ale liberului arbitru) ale omului; aceasta din urmă constituind supremul bine și singurul drum care îl poate duce pe om la mântuire și beatitudine. – În orice caz, aducerea în discuție de către Augustin a acestei probleme a reprezentat „fără îndoială, un pas de o importanță enormă a filosofiei morale, recunoscând că păcatul și victoria asupra lui privesc interioritatea cea mai profundă a conștiinței umane. Din aceasta a rezultat un nou concept despre persoană, destinat să câștige o poziție din ce în ce mai centrală în întreaga gândire creștină" (R. Tisato).

Pe lângă alte probleme dezbătute de Augustin cu o acuitate



Capodopera lui Giovanni Pisano: amvonul domului din Pisa. – Realizat între 1302–1310.

puţin obişnuită – problema timpului, sau cea a „infinitului actual"[1] – concepţia sa despre istorie şi raporturile dintre om şi societate (şi care a fost acceptată de-a lungul întregului Ev Mediu) este expusă în *De civitate Dei*.

Pornind de la ideea că oamenii sunt legaţi între ei de iubirea

1 Pentru prima, vd. Oct. Nistor (în *op. cit.*, vol. I, din *Bibliografie*). – În problema „infinitului actual", Augustin a avut – după opinia cercetătorilor moderni – o intuiţie de o valoare excepţională. Combătând teoria aristotelică ce afirma că există doar „infinitul potenţial" (deci, doar ca posibilitate de a continua o *operaţiune* la indefinit), Augustin afirmă că există *grupuri* formate din infinite elemente şi că, prin urmare, noţiunea de „totalitate a numerelor întregi" este posibilă; în consecinţă, din punct de vedere logic nu este contradictorie. E adevărat că argumentarea sa (potrivit căreia mintea divină nu se poate opri la un număr finit) este mai degrabă o argumentare teologică decât ştiinţifică; dar, la o asemenea argumentare vor recurge şi Nicolaus Cusanus, cu nouă secole mai târziu. „Va trebui să ajungem până în a doua jumătate a sec. XIX pentru a găsi o definiţie ştiinţifică riguroasă" (pentru conceptul de „infinit actual"– n.n. O.D.) (R. Tisato).

pentru Dumnezeu pe care l-au descoperit în conştiinţa lor, Augustin concepe o societate ideală creştină fondată pe acest sentiment, legea sa fundamentală. Pe lângă societatea aceasta, „Cetatea lui Dumnezeu" (o justificare a primatului autorităţii bisericeşti asupra celei laice) este comunitatea celor dominaţi de sentimente profunde de altruism; în timp ce societatea sau „cetatea terestră" este colectivitatea păgână şi egoistă; realizarea sa perfectă este statul roman. Deşi a luat naştere prin şi după „căderea în păcat", statul nu este un rău absolut; rolul său este să garanteze ordinea şi bunăstarea materială a membrilor săi; bunăstare care are un sens pozitiv, devenind un rău numai când este privită ca un scop ultim. Cele două „cetăţi" – divină şi terestră – coexistă, ele se vor constitui în mod distinct, iar membrii lor vor fi separaţi definitiv unii de alţii numai în ziua „Judecăţii de Apoi". – Aşadar, pentru Augustin istoria este o gigantică dispută între cei virtuoşi şi cei răi, între drepţi şi nedrepţi; istoria este operă a activităţii umane şi totodată a intervenţiei divine în viaţa oamenilor.

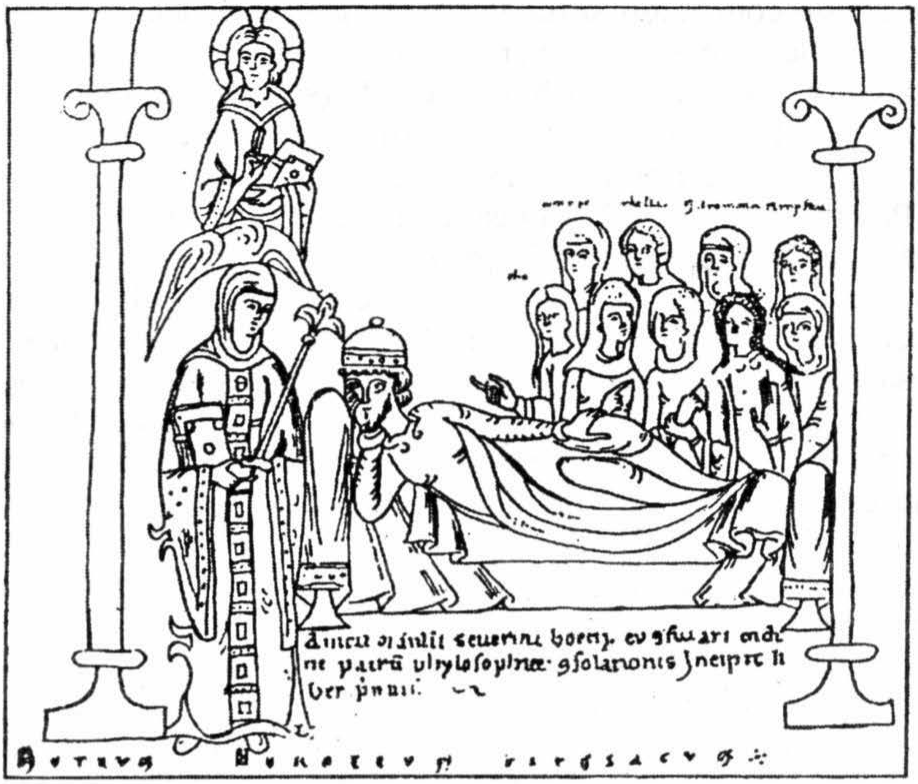
Timp de mai bine de opt secole, gândirea teologico-filosofică a lui Augustin a dominat filosofia creştină occidentală; primul mare gânditor scolastic va fi – şase secole mai târziu – impregnat şi el de spiritul augustinian: Anselm de Canterbury[1].

FILOSOFIA OCCIDENTALĂ ÎN SECOLELE VI–VIII

În primele timpuri ale Evului Mediu, problema cea mai importantă ce se punea în cultura Occidentului nu era aceea de a crea noi concepţii filosofice şi ştiinţifice, ci de a salva de la dispariţie şi dispersiune tot ce se mai putea salva din patrimoniul Antichităţii. Acesta a fost obiectivul fundamental pe care l-au urmărit Boethius, Cassiodor, Isidor din Sevilla şi Venerabilul Beda, – şi ceea ce constituie principalul lor merit în istoria culturii.

Boethius, născut în 480 într-o ilustră familie patriciană romană,

1 Influenţa gândirii lui Augustin va continua până în zilele noastre. „În perioada umanismului Renaşterii, întoarcerea la clasicii greci, în special la Platon, se face prin studierea operei lui Augustin (de către Petrarca, Ficino, Cusanus). Augustinismul a fost apoi preluat de protestantism (Luther, Calvin, ş.a.), – parţial de unii filosofi din sec. XVII–XVIII (Descartes, Bossuet, Malebranche, Vico) şi XIX (Rosmini); în epoca contemporană, motive augustiniene-protestante întâlnim la K. Barth şi L. Şestov; iar motive augustiniene-catolice, la G. Marcel, L.Lavelle, M.F. Sciacca" (Italo Sordi, *Dizionario di filosofia* – vd. *Bibliografia*).



Boethius şi Filosofia. Miniatură dintr-un manuscris (din sec. XIII) al *Operelor* sale. – Biblioteca Naţională, Viena.

consul, consilier respectat al regelui ostrogot Theoderic, apoi acuzat de participare la o conspiraţie împotriva statului şi executat în 524, fusese educat la Roma şi la Atena, unde studiase aritmetica şi geometria, astronomia şi muzica, şi unde aprofundase filosofia lui Platon, Aristotel, a neoplatonicienilor şi a stoicilor.

Opera sa filosofică cuprinde în primul rând traduceri: *Isagoga* lui Porphirios, una din operele cele mai mult studiate în Evul Mediu şi care a stat la originea faimoasei „dispute a universaliilor"; *Categoriile* şi ultimele trei părţi din *Organon* al lui Aristotel. Intenţia lui Boethius era să traducă în latină întreaga operă a lui Platon şi Aristotel, însoţind-o cu comentarii, pentru a arăta că între aceşti filosofi nu există un dezacord de esenţă. Pe lângă comentarii (la Porphirios, Aristotel şi la *Topicele* lui Cicero), lucrările sale personale[1] de logică au fost deosebit de apreciate în tot Evul Mediu. În

1 Lucrări de logică: *De syllogismo categorico. De syllogismo hypotetico. De divisione. De definitione. De differentiis topicis*; apoi: *De institutione musica*, în 5 cărţi, *De institutione arithmetica* (o reelaborare a respectivei opere a lui Nicomachos din Gerasa), şi o operă de astronomie care s-a pierdut (probabil o traducere a lui Ptolemeu). – Cassiodor afirmă că Boethius ar fi tradus şi *Elementele* lui Euclid

toate aceste comentarii și tratate, contribuția originală este redusă[1]; dar timp de șase secole operele lui Boethius au rămas, în toate școlile Occidentului, sursa fundamentală (și adeseori, unica) pentru cunoașterea filosofiei și logicii grecești; iar autorul lor era considerat egal – și chiar superior, uneori, – lui Aristotel.

Pentru posteritate, Boethius rămâne în istoria filosofiei ca autor al *Mângâierilor filosofiei* (*De consolatione philosophiae*), celebra operă scrisă de el în închisoare, în așteptarea tragicului sfârșit. De obicei, genul „consolărilor"– mult cultivat și în Antichitate – se adresa rudelor unui decedat, spre a le ușura durerea pierderii celui dispărut. Opera lui Boethius, însă, are un scop fundamental diferit: de a demonstra că adevărata fericire nu este determinată sau influențată esențialmente de nefericirile vieții.

Redactată într-o formă alegorică, în proză alternând cu versuri, opera este scrisă ca un dialog între autor și Filosofia personificată, care îl vizitează în închisoare. Răspunzând lamentațiilor lui Boethius de nenorocirile care l-au ajuns, Filosofia îi răspunde că acestea i se datorează lui însuși, pentru că prea mult a crezut în soartă, în noroc – care este schimbător și înșelător – și prea multă valoare a atribuit unor lucruri iluzorii, ca plăcerile, puterea și gloria. Dar „soartă" nu există – decât providență. Providența împarte cu dreptate pedepsirea viciului sau răsplata virtuții celor ce într-adevăr le merită. Răul însuși pe care oamenii îl suferă, îi pune doar la încercare; are, prin urmare, o funcție providențială, ajutându-i să se îndrepte. Providența divină „prevede" în viitor urmarea faptelor săvârșite de om, dar fără să le hotărască ea însăși, fără să le determine cu necesitate; căci cunoașterea nu condiționează în mod absolut lucrul cunoscut. Or, cunoașterea lui Dumnezeu – care prevede toate acțiunile oamenilor, – speranța și încrederea desăvârșită pe care omul i-o datorează, fugind de vicii și alegând totdeauna virtutea, îl va salva, asigurându-i adevărata fericire. – „În cursul celor două secole precedente și a celor zece secole care au urmat, este cu neputință să găsești un alt european cult care să fi fost atât de lipsit de superstiții și de fanatism" (B. Russell).

Această operă. a scriitorului considerat de-a lungul întregului Ev Mediu ca fiind expresia supremă a cugetării latine, aduce numeroase

---

1 În domeniul logicii, pentru o mai ușoară memorizare a raporturilor (de contrarietate, subalternare, contradicție și subcontrarietate) dintre judecățile de predicație (iar, în Evul Mediu, și pentru judecățile modale), Boethius a alcătuit o schemă mnemotehnică, cunoscută în logică sub denumirea de „Pătratul lui Boethius" (vd. *Dicționar de filosofie*).

Un Viciu personificat (Mânia) și o virtute (Caritatea), reprezentate în vitraliile catedralei din Lyon. – Sec. XIII.

ecouri din filosofia neoplatonică și din doctrina stoicilor (în special a lui Seneca). În schimb, cu toate că nu prezintă niciodată vreo discordanță evidentă cu creștinismul, nu face totuși nici o mențiune directă la doctrina creștină. În loc să vorbească de Dumnezeu sau de Hristos, Boethius vorbește de „bine", de „calea cea dreaptă"[1]. Prin aceasta, Boethius arată că recursul la doctrina creștină nu este absolut indispensabil nici chiar creștinismului; că Providența nu exclude libertatea, căci atunci rațiunea – care îl ajută pe om să aleagă în mod liber între bine și rău – ar fi de prisos; și că rațiunea naturală este suficientă pentru a explica, justifica și impulsiona atitudinea bărbătească de resemnare în fața nenorocirii; iar aceasta – doar încrezându-te în Providență care numai rareori se confundă cu Dumnezeu; în schimb, o asemenea atitudine, se apropie întrucâtva de panteism. – În orice caz, gândirea lui Boethius caută să apropie, să unească, să îmbine rațiunea cu credința: un prim pas spre atitudinea viitoarei scolastici.

Mângâierile filosofiei a fost imitată[2] și a inspirat – cel puțin până

1 Format la școala neoplatonicienilor din Atena, Boethius a găsit acolo „o directivă morală pe care nu pare să o fi găsit și nici măcar să o fi căutat în creștinism" (É. Bréhier).

2 O versiune celebră este cea în limba engleză, datorată regelui anglo-saxon Alfred cel Mare (m. 901), căruia textul lui Boethius i-a servit doar ca un pretext pentru a-și expune propriile cugetări (versiunea lui Alfred este mult mai în acord cu doctrina creștină decât textul lui Boethius, impregnat de neoplatonism), păstrând în opera sa doar titlul modelului urmat *The consolations of Philosophy*.

în secolul al XIV-lea - gândirea şi literatura Occidentului creştin. Numeroase elemente ale acestei opere vor fi preluate şi absorbite de marile sinteze filosofice ale secolelor al XII-lea şi al XIII-lea[1]. Pentru istoria culturii, semnificaţia şi importanţa primordială a lui Boethius este de a fi menţinut contactul dintre gândirea păgână a anticilor şi gândirea creştină; şi de a fi transmis, pentru multe secole, singurul mesaj graţie căruia filosofia s-a menţinut vie în Occident.

Într-o prezentare oricât de succintă a filosofiei medievale - deci a unei epoci în care cunoaşterea ştiinţifică nu era clar detaşată de cea filosofică - nu pot lipsi numele lui Cassiodor, Isidor din Sevilla şi al Venerabilului Beda.

Cassiodor a fost alături de Boethius în efortul acestuia de a face cunoscută gândirea antică, - susţinând în acest fel preocuparea culturală principală a marilor mănăstiri de a proceda la compilaţia unor noţiuni utile şi necesare instrucţiei călugărilor. Acestui scop răspund lucrările numeroase ale lui Cassiodor, folosite secole de-a rândul în învăţământ: compilaţii de gramatică (după Donatus), de retorică (modelul fiind Cicero), de dialectică (urmând *Isagoga* lui Porphirios şi *Categoriile* lui Aristotel), de aritmetică, de astronomie, de muzică, ş.a.

Ca filosof, în scrierea sa *Despre suflet* - lucrare cu caracter pedagogic, practic, mai mult decât teoretic, întrucât îşi propune să îndrume sufletul spre cunoaşterea lui Dumnezeu - Cassiodor ţine să sublinieze la fiecare pas distincţia dintre autoritatea teologilor şi opiniile filosofilor - „care urmează mai mult eroarea umană decât legea Creatorului". Cu această precizare preliminară, trecând apoi la subiecte specifice legate de tema abordată, el enumeră opiniile filosofilor, - fără a le discuta sau combate, lăsând astfel cititorului libertatea de a opta pentru una sau pentru alta. „Cassiodor este ostil din instinct atât platonismului cât şi materialismului: el neagă că sufletul ar fi virtutea trupului, sau că principiul vieţii ar fi căldura; dar, pe de altă parte, neagă şi că sufletul ar fi „o parte din Dumnezeu sau din îngeri", şi că ştiinţa ar fi fruct al amintirii. Aceasta nu

1 Din *Mângâierile filosofiei* este inspirată vibranta confesiune spirituală *De secreto conflictu* a lui Petrarca; sau, *Ameto*, opera alegorică a lui Boccaccio. Dante - pentru care Boethius a avut un rol important în evoluţia sa spirituală - îl citează în numeroase rânduri în *Convivio*, *De monarchia* şi *Epistole*; iar în *Divina Comedie* îl plasează pe Boethius în rândurile Fericiţilor din Paradis, ca „a opta stea din şirul de lumine" (*Par.*, X, 121-127).

„Fecioarele" - statui de stuc în mărime naturală din „Tempietto Longobardo". - Sec. VIII. Cividale. - Ca material, stucul va continua să fie folosit și în perioadele carolingiană și ottoniană, în basoreliefuri.

înseamnă însă că, în spiritualismul său creștin, el n-ar accepta motive platonice, preluate fără îndoială de la Augustin" (É. Bréhier).

Mai puțin interes prezintă pentru gândirea propriu-zisă filosofică Isidor din Sevilla (cca 570–636) și Venerabilul Beda. Primul, ale cărui lucrări (*De numeris, De natura rerum, De viris illustribus*, și îndeosebi ampla compilație enciclopedică *Originum seu Etymologiarum libri XX*, pe care am comentat-o la locul respectiv), erau destinate școlilor abațiale și episcopale (mai târziu), ostile culturii antice. Acestea interzic în mod expres călugărilor lectura scriitorilor păgâni; totuși, o mare parte din opera și gândirea acestora este comunicată de Isidor prin compilațiile sale – dar numai ceea ce nu venea în contradicție cu învățătura creștină.

Astfel, în teoria statului și a dreptului, el dezvoltă considerații asupra originii divine a puterii, asupra obligației statului de a proteja Biserica, a obligației tuturor (inclusiv a regelui) de a se supune autorității justiției, asupra inviolabilității caracterului ereditar al regalității, ș.a.m.d. – În reprezentarea Universului, Isidor expune trei concepții diverse prin simplă juxtapunere (cea a lui Seneca, cea neoplatonică și cea a revelației creștine), concepții care nu se contrazic flagrant între ele. – Filosofia, pentru care cele șapte „arte liberale" nu sunt, ca pentru neoplatonicieni, doar un instrument sau un preludiu, ci parte constitutivă, este împărțită de Isidor în fizică (filosofia naturii), etică și logică; ultima, fiind subdivizată în dialec-

tică și retorică. Într-o altă viziune, bipartită, filosofia se împarte în teoretică (fizica, secțiunea doctrinară și cea teologică) și practică: secțiunea doctrinară cuprinzând disciplinelele *quadrivium*-ului (aritmetica, geometria, astronomia și muzica).

În fine, în materie de dialectică Isidor urmează schema lui Boethius, precum și autorii ale căror opere fuseseră traduse și comentate de acesta (Porphirios, Aristotel, Cicero). Astfel, în ansamblul operei lui Isidor apare evident modul în care curiozitatea științifică (și – într-o măsură mai redusă – filosofică propriu-zisă) este acceptată și integrată vieții religioase: cu grija permanentă, însă, de a nu o contrazice.

Acelorași cerințe pedagogice cărora trebuia să le facă față Isidor răspundeau și operele Venerabilului Beda[1]; cu deosebirea că, în Anglia de-a dreptul invadată de călugări irlandezi, ortodoxia doctrinei creștine-apusene întâmpina rezistența pelagianismului.

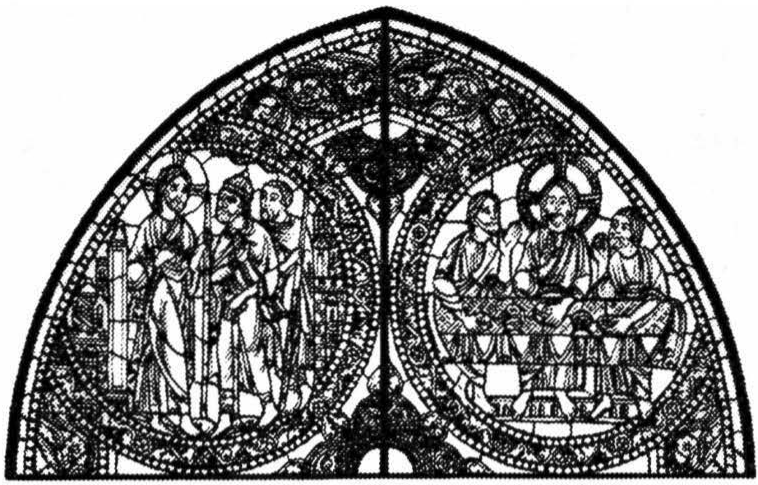
Pentru Beda, dificultatea de a populariza – în compilația sa enciclopedică *De natura rerum* – cunoștințele științifice (aproape copiate de Beda din Plinius, Galenos și Isidor), dealtminteri fără referiri la una din dogmele credinței, era sporită și de faptul că mult prea puțini preoți sau călugări din Anglia cunoșteau limba latină[2].

GÂNDIREA FILOSOFICĂ ÎN SECOLELE IX ȘI X. SCOTUS ERIUGÉNA

Odată cu perioada de intensă acțiune culturală inițiată și sprijinită de Carol cel Mare, centrul de greutate al vieții intelectuale occidentale se deplasează din Anglia în Gallia – datorită în principal lui Alcuin (735–804), reputatul magistru al școlii episcopale din York, chemat de împărat pentru a organiza școlile Imperiului.În cadrul cultural al acestei perioade, și studiul filosofiei „va fi legat în mod direct de Antichitatea profană decât de patristică". Totodată, aceasta este și epoca primelor controverse teologice; astfel încât

1 Călugărul benedictin Beda (673–735) atrăsese la școala mănăstirii sale din Jarrow discipoli din toate țările Occidentului creștin. Operele sale, scrise în latină și rămase drept primul monument al literaturii teologice-speculative din Anglia, constituie o enciclopedie a cunoștințelor timpului.

2 În cadrul începuturilor gândirii filosofice occidentale din sec. VI, să mai amintim, după Isidor, o altă personalitate din Spania: Martin din Braga (m. 580), care în scrierile sale de filosofie morală – *De ira, De paupertate, Formula honestae vitae*, etc. – se inspiră larg din Seneca.



Pelerinii la Emaus. Vitraliu de la catedrala din Chartres. Sec. XII

„renașterea carolingiană" este prima etapă în procesul de formare a mentalității speculative a Evului Mediu timpuriu" (M.de Wulf).

Alcuin – care a transplantat aici cunoștințele și spiritul de cercetare al învățaților irlandezi – a fost principalul organizator al studiilor *trivium*-ului și *quadrivium*-ului la Școala Palatină, unde cărțile sale au servit ca manuale; precum și la școala mănăstirii Saint-Victor din Tours, al cărui abate a fost timp de opt ani. Aici l-a avut discipol pe Hrabanus Maurus, marele enciclopedist al epocii supranumit „Praeceptor Germaniae", fondatorul renumitei școli a mănăstirii Fulda, – și care, la rândul său, a fost magistrul celuilalt mare erudit al timpului, Servatius Lupus din Ferrières.

Ca autor, Alcuin n-a fost un gânditor original. În scrierile sale de logică îi repetă pe Boethius și Cassiodor; în *De animae ratione* („Despre înțelesul sufletului") – care, totuși, este primul tratat de psihologie din Evul Mediu – îl urmează îndeaproape pe Augustin. Pentru el, artele liberale au fost create de Dumnezeu prin lucrurile din natură; filosofii n-au făcut altceva decât să le descopere. Filosofia însăși constă în înțelegerea operei Creațiunii; ca atare, toate noțiunile filosofice – de logică, de fizică (filosofia naturii), de morală, – își găsesc explicația adecvată în cărțile *Bibliei*. – Interesant de remarcat (cf. É. Bréhier) este că, enumerând (în *De virtutibus et vitiis*) virtuțile creștine Alcuin subliniază că, dintre acestea, „patru sunt cele ce stau în fruntea tuturor: prudența, justiția, curajul și temperanța"; iar definițiile acestora le ia din tratatul unui autor antic, „păgân": *De officiis*, al lui Cicero.

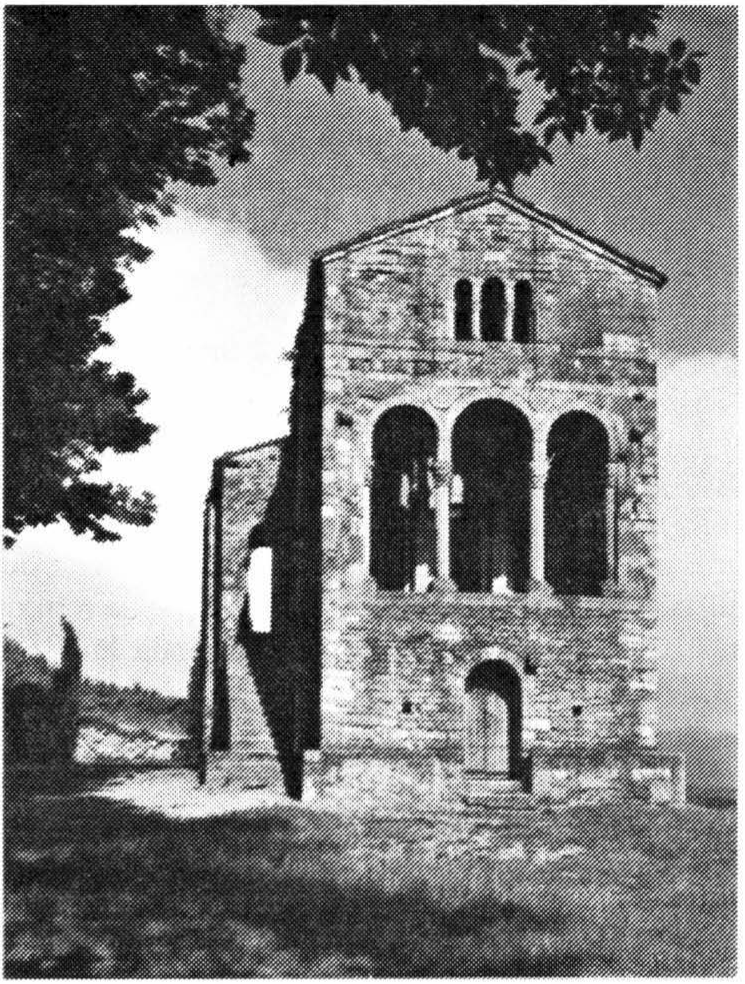
John Scotus Eriugena (cca 810–877) este de asemenea strâns legat de mediul renașterii carolingiene – pe care însă „îl depășește de la înălțime și de departe printr-un accent nou, printr-o nepotolită sete de cunoaștere, prin îndrăzneala unei gândiri care nu se teme nici de chestiuni periculoase, nici de scandal, nici de o contradicție, și care se aliază în mod curios cu circumspecția, cu înțelepciunea, cu pietatea și cu o puternică dorință de a împărtăși altora adevărul pe care el l-a descoperit cu prețul unei cercetări stăruitoare" (J. Chevalier).

Originar din Irlanda, a fost chemat de Carol cel Pleșuv la curtea sa, unde s-a bucurat de cea mai înaltă considerație. Presitigul său a rămas constant de-a lungul întregului Ev Mediu; „Nu există – observă Oct. Nistor – nici un filosof scolastic care să nu se fi referit la Eriugena, fie pentru a-l accepta, fie pentru a-l combate". Peste secole, Hegel îl va considera „primul medieval cu care începe o filosofie adevărată".

Înalta sa reputație s-a datorat atât traducerilor pe care le-a făcut și le-a însoțit de comentarii, cât și lucrărilor sale originale[1].

Pentru Eriugena, filosofia este, esențialmente, căutarea lui Dumnezeu, cercetare asupra divinității; ca atare, domeniile religiei și filosofiei aproape că se confundă: „Adevărata filosofie este adevărata religie, așa după cum adevărata religie este adevărata filosofie"– scrie el, în chiar primul capitol al primei sale opere importante (*De divina praedestinatione*). Rațiunea are un rol de o importanță fundamentală în cercetare, întrucât ea poate și trebuie să se exercite nu numai asupra ei însăși, ci și asupra unor „autorități". De aici atitudinea polemică împotriva principiului autorității: „Autoritatea rezultă din dreapta rațiune (judecată), iar nu rațiunea din autoritate. Or, orice autoritate ale cărei afirmații nu sunt aprobate de rațiune nu are nici o valoare (*infirma esse videtur*); în timp ce rațiunea dreaptă (*vera ratio*) /.../ nu are nevoie să fie apărată de garanția nici unei autorități"– scrie Eriugena, în aceeași operă. Iar în

1 Bun cunoscător al limbii grecești – lucru extrem de rar în Occident la acea dată, – a tradus în limba latină operele lui Pseudo-Dionisie, Maxim Mărturisitorul și Grigorie de Nissa. *Comentarul* său la Boethius a fost mult folosit în școli până în sec. XII. Operele sale originale capitale sunt: *De divina praedestinatione* (lucrare condamnată ca eretică de două Concilii) și, îndeosebi, scrierea filosofică *De divisione naturae* (condamnată, și aceasta – după trei secole și jumătate! – de papa Honorius II), redactată în forma de dialog între magistru și discipol: formă frecventă, preferată în scrierile (teologice, filosofice sau cu caracter științific) epocii carolingiene.



Arhitectură asturiană: S. Maria de Naranco (prov. Oviedo, Spania). Fostă reşedinţă regală, palat edificat de Ramiro I între 842-850.

Comentarul la Boethius: „Mulţi au credinţă, dar foarte puţini (şi numai doctii) fac apel la raţiune /.../ Raţiunea este mai activă, în timp ce credinţa este mai lentă". - Dealtfel, apelul la raţiune se impune de la sine, din moment ce dintre opiniile discordante ale Părinţilor Bisericii trebuie să o alegi pe cea adevărată - „numai pe temeiul unor consideraţii raţionale"[1].

De aceea, Eriugena pretinde ca orice cercetare în câmpul teologiei să procedeze potrivit regulelor dialecticii. Aceasta nu înseamnă

1 „Totuşi - explică N. Abbagnano, citat de Oct. Nistor - afirmarea libertăţii cercetării cu ajutorul raţiunii nu implică la Eriugena negarea sau limitarea religiei; căci la fel ca la Augustin, religia este, pentru el, mai degrabă un punct de sosire decât unul de plecare".

o lipsă de respect față de textul sacru, a cărui „autoritate" este punctul de plecare și izvorul oricărei cunoașteri a adevărului - precizează, prudent, filosoful. Dar dialectica sa „constă esențialmente în aceasta că spiritul descoperă, prin reflexie asupra lui însuși, dublul demers care, străbătând o serie de grade ierarhice, acțiunea, știința, contemplația ordinei divine, îl duce de la unu la multiplu și de la multiplu la unu" (J. Chevalier).

Eriugena nu este un filosof atras de subtilitățile logicii aristotelice. Concepția sa despre lume derivă din Platon, iar modul său de a concepe natura și forma este de asemenea platonic (definițiile fiind luate din *Timaios*). Ideile sau formele eterne sunt în Dumnezeu, sunt „voințe divine". Principiul fundamental al gândirii lui Eriugena este monist: „nu există decât o singură realitate - Dumnezeu - care, printr-o serie de emanații substanțiale și decăzute, dă naștere tuturor lucrurilor și în care toate lucrurile se reîntorc" (M. de Wulf). Ființă divină, natura, - care, în concepția lui Eriugena, este totalitatea a ceea ce ființează și a ceea ce poate fi gândit - este împărțită în patru specii, în patru forme, care sunt totodată și patru etape ale creativității principiului divin: 1. natura creatoare și necreată (Dumnezeu ca principiu, în realitatea sa primordială, infinit, posedând toate perfecțiunile, și care nu poate fi cunoscut sau exprimat de oameni); 2. natura creată și creatoare (Verbul, emanațiile divinității, eterne dar create, cauzele primordiale ale tuturor ființelor și lucrurilor); 3. natura creată și necreatoare (omul, lumea, ființele corporale sau spirituale, deschideri ale substanței divine); 4. în fine, natura necreată și necreatoare (Dumnezeu, - dar nu ca însăși cauza, ci scopul final, reîntoarcerea divinității în sine însăși: deificare a lucrurilor, cauza universală atrăgând în sine, asemenea unui magnet (*magnes*), toate lucrurile născute dintr-însa). Totul pornește din și se reîntoarce în Dumnezeu - care nu poate fi gândit ca o ființă determinată: este evidentă în filosofia lui Eriugena și o influență a neoplatonismului, și un filon permanent de heterodoxie, și un anumit caracter panteist[1].

Și cunoștințele sale astronomice conduc spre concepția platonică despre Univers, Eriugena ignorând total teoria aristotelică a sferelor. Întreaga lume este constituită din suflet și trup. El nu

1 „Pentru Eriugena, lumea este într-adevăr divinitatea însăși, dar ca manifestare, ca teofanie a sa; dar divinitatea nu este însăși lumea /../, divinitatea continuă să rămână deasupra lumii" (Oct. Nistor).

Artă carolingiană: miniatură din *Biblia lui Vivianus* (846). – Biblioteca Națională, Paris.

acceptă separarea aristotelică între lumea cerească și cea terestră, întrucât toate corpurile – fie cerești, fie terestre – sunt alcătuite din cele patru elemente, din a căror combinație rezultă diversitatea tuturor corpurilor. – În domeniul logicii, Eriugena anticipează disputa universaliilor, situându-se pe poziția realismului: conceptele de gen și specie sunt realități obiective, din cadrul aceleiași unice surse a creației divine. – De relevat, în fine, sunt și ideile sale etice: realitatea fiind o emanație a divinității, răul nu este o realitate, nu este decât o negare a acestei emanații, a realității; răul nu există decât ca o lipsă a voinței omului, ceea ce îl și abate de la drumul virtuții.

Influența lui John Scotus Eriugena asupra desfășurării gândirii

medievale a fost considerabilă[1]. Din doctrina lui, s-au alimentat (sau, la ca s-au referit) curente filosofice heterodoxe, ca panteismul, monismul, misticismul panteist. Odată cu Eriugena, Occidentul ia contact cu adevărata filosofie a lui Platon. În lumina concepţiilor lui de sursă neoplatonică şi în numele raţiunii unii gânditori vor încerca să interpreteze anumite dogme creştine (privind creaţiunea, căderea în păcat, sau mântuirea finală). În general, creditul şi funcţia atribuite raţiunii în discutarea temelor impuse de gândirea filosofică a timpului, precum şi a altora noi, justifică aprecierea pe care Hegel – la distanţă de un mileniu – a dat-o marelui filosof irlandez.

După Eriugena, odată cu dezmembrarea Imperiului carolingian şi activitatea filosofică din cadrul Şcolii Palatine decade. Dar în sec. X, în centrele culturale şi de învăţământ mai importante, monastice sau episcopale, se continuă studiul problemelor fundamentale de logică, bazat pe textele aristocratice şi pe respectivele comentarii ale lui Boethius. „Cât priveşte concepţiile filosofice propriu-zise, trebuie amintit că direcţia dominantă rămâne, la fel ca în secolul precedent, cea platonică, centrată însă nu atât asupra problemei esenţei divinităţii, cât asupra raporturilor acesteia cu natura" (R. Tisato).

Personalitatea a cărei funcţie în viaţa intelectuală a epocii a avut o importanţă excepţională, a fost Gerbert d'Aurillac, magistru al şcolii episcopale din Reims, abatele mănăstirii Bobbio, episcop de Reims, arhiepiscop al Ravennei, în fine papă sub numele de Silvestru II. Studios umanist, matematician şi astronom, căutând şi achiziţionând din toate ţările cărţi deosebit de preţioase, spirit eminamente pozitiv, Gerbert considera (la fel ca Eriugena) că dialectica – disciplină pe care a predat-o, explicând şi comentând *Isagoga* lui Porphirios, *Categoriile* lui Aristotel şi *Topicele* lui Cicero – este fundamentală şi absolut indispensabilă în comentarea textelor biblice, unde trebuie să aibă prioritate faţă de comentariile Părinţilor Bisericii şi ale altor „autorităţi".

Cu aprecierea fără rezerve a ştiinţelor – pe care el însuşi le cultiva, – cu interesul pe care îl manifesta pentru textele anticilor, cu

1 Asupra Şcolii din Chartres, a lui Gerbert d'Aurillac, Alain de Lille, Hugues de St.-Victor, Abélard, etc., – precum şi a unor gânditori „eretici", ca Amaury de Bène (vd. *infra*). Ereticii albigenzi invocau ideile lui Eriugena, însuşindu-şi-le; motiv pentru papa Honorius III a ordonat ca *De divisione naturae* – care, după trei secole, se mai citea încă în şcolile mănăstireşti – să fie arsă. Totuşi, opera a figurat până în sec. XV în cataloagele bibliotecilor unor mănăstiri.

În ornamentația romanică intervin adesori motive provenind din Orient. - Detaliu din nava catedralei din Bayeux. Sec. IX.

pasiunea studiului pe care știa să o comunice celor din jurul său, cu încrederea fermă în capacitatea rațională a omului și în posibilitatea de a concilia credința cu rațiunea și cu știința, Gerbert a însemnat un moment capital în evoluția gândirii filosofice medievale, pregătind drumul scolasticii.

DIRECȚII FILOSOFICE ÎN SEC. XI. ANSELM DE CANTERBURY

Odată cu înființarea școlilor episcopale în orașe, rolul cultural de prim-plan revine acestora. Tradiția umanistă se afirmă și prin cultivarea unei proze latine urmând modelul ciceronian, disciplinele *quadrivium*-ului se eliberează de funcțiile de ordin teologic ce le erau atribuite înainte, căpătând acum un interes exclusiv științific, în timp ce între materiile de studiu primul loc îl va deține dialectica. De altminteri, studiul dialecticii interesa și învățământul teologic.

Dar acum noțiunea de dialectică se complică: dialectica nu se mai limitează doar la un proces de analiză a unor idei, de demonstrație și de argumentare rațională, sau de stabilirea unor nexuri cauzale între idei diverse; dialectica include acum și elemente de fizică și de metafizică; intervine în orice problemă, dând astfel naștere multiplelor controverse teologice; și, mai presus de orice,

introduce o anumită atitudine mentală, un element intelectual nou: poziția cât mai imparțială și recunoașterea valorii rațiunii, ca unică sursă a adevărului.

Această pretenție hegemonică a rațiunii a provocat reacția imediată a teologilor (sau a filosofilor de inflexibilă orientare teologică), care, respingând dialectica, afirmau că singurul adevăr este cel revelat de textele sacre. Exponentul principal al acestei direcții, călugărul eremit italian (apoi episcop de Ostia) Pier Damiani (1007–1072), propagator al ascetismului și misticismului, susținea – în tratatul său *De divina omnipotentia* – că știința profană n-are nici o valoare, că artele liberale sunt inutile, iar dialectica este o disciplină cu totul de prisos. Dumnezeu – afirma el în continuare – este superior nu numai legilor naturii, ci și însăși logicii. Dacă totuși se întâmplă uneori ca dialectica să se ocupe și de probleme teologice, ea trebuie să se recunoască lipsită de valoarea în sine, și să se mulțumească să rămână în poziția de „servitoare" (*ancilla*) a teologiei: formula aceasta adoptată mai târziu de scolastici (care însă nu vor privi filosofia cu atâta dispreț, ci vor recunoaște că, adecvat folosită, poate fi un auxiliar de preț al credinței) apare mai întâi la Pier Damiani.

În rândurile dialecticienilor, ale teologilor raționaliști, personalitatea proeminentă era magistrul și conducătorul renumitei școli St.-Martin din Tours, arhidiaconul Bérenger (998–1088). Pentru acesta, la fel ca pentru Scotus Eriugena, religia și filosofia se identifică, prerogativele teologiei și ale dialecticii se confundă; neinterpretate de rațiune, textele biblice rămân fabule, simple povești; afirmațiile Părinților Bisericii și ale altor „autorități"– de pildă, ale Conciliilor – n-au valoare decât în măsura în care sunt confirmate, autentificate de rațiune; adevărul este de origine divină, – dar omul nu-l descoperă decât folosindu-se de instrumentele rațiunii, ale logicii, ale dialecticii. – Celebră a rămas polemica sa în legătură cu „misterul euharistiei" (problema care, în esență, era de ordin filosofic), negat de Bérenger care făcea apel la argumente irefutabile din logica aristotelică[1], și care duceau la concluzia că enunțarea dogmei transsubstanțierii este o absurditate.

---

1 Problema nu era doar teologică, ci și filosofică: cum se poate susține că *substanța* – pâinea și vinul – se schimbă (în trupul și sângele lui Hristos), câtă vreme *aparențele* – pâinii și vinului rămân neschimbate? Care sunt deci raporturile efective între *substanță* și *atribute* – accidente, calități, aparențe? – Doctrina lui Bérenger a fost condamnată de papa Leon IX la Conciliul din Vercelli, iar Bérenger a fost silit să și-o abjure în două rânduri.

Prezentarea pruncului Iisus la templu. Vitraliu din sec. XII. – Catedrala din Chartres.

O poziţie intermediară între teologi şi dialecticieni, o adevărată soluţie de echilibru o marchează teologul şi filosoful Anselm de Canterbury (sau Anselm din Aosta, 1033–1109), magistru al şcolii şi abate al mănăstirii benedictine din Le Bec – un important centru de cultură, – devenit în 1093 arhiepiscop de Canterbury şi sanctificat de Pius X, în 1909.

Anselm este autor a numeroase lucrări teologice şi filosofice; dintre cele aparţinând domeniului prevalent filosofic: în primul rând *Proslogion* (în care tratează despre existenţa şi esenţa divinităţii „în raporturile sale cu ideile noastre") şi *Monologion* – amintind *Confesiunile* lui Augustin şi susţinând că toate fiinţele demonstrează existenţa unei naturi superioare tuturor: natura divină (doctrină derivând din metafizica platonică despre esenţe); apoi: *De grammatica* – o introducere la studiul *Categoriilor* lui Aristotel, – *De veritate, De libero arbitrio*, etc.

Anselm porneşte de la intenţia de a dovedi că raţiunea nu respinge credinţa ca ceva antagonic, dar credinţa îşi păstrează primatul asupra raţiunii: „Nu caut să înţeleg pentru a crede, ci cred pentru a înţelege"– afirmă el în primul capitol din *Proslogion*; căci, adaugă el, dacă n-aş crede n-aş putea înţelege. După care, filosoful ajunge să afirme că însăşi credinţa este pregătită şi desăvârşită de adeziunea inteligenţei. Credinţa însăşi este mereu în căutarea

înțelegerii raționale (*fides quaerens intellectum*). Așadar, studiul rațional trebuie să ducă la confirmarea dogmei; credința trebuie să preceadă totdeauna, dar aprofundarea rațională duce la o încoronare a credinței. Cele două principii – a crede și a înțelege – nu numai că nu se opun, dar concordă și se armonizează *crede ut intelligas, intellige ut credas*. – Este un principiu care îl interesează mai mult pe credincios și pe teolog decât pe filosof; și, într-adevăr, Anselm nu aplică procedeul investigației raționale la alte materii decât la teologie.

Pornind de la doctrina idealistă a lui Platon despre esențe, Anselm formulează în *Proslogion* celebra sa probă pe cale logică, a silogismului, despre existența lui Dumnezeu[1]. În cadrul „disputei universaliilor", Anselm a combătut nominalismul lui Roscelin, afirmând că realitatea este conținută în „universalii", că esența lucrurilor este exprimată de concepte[2]. Iar din moment ce divinitatea poate fi *gândită*, deci exprimată printr-un concept, înseamnă că ea există: conceptul însuși de divinitate ne impune să admitem existența ei.

În domeniul moralei, Anselm afirmă că omul este înzestrat prin grația divină cu voința liberă, care poate urma sau nu calea justiției (justiția însemnând voința divină); divinitatea prevede acțiunile libere ale omului – și acesta este adevăratul sens al predestinării, – dar îi concede libertatea voinței.

De problema libertății voinței este legată și poziția anselmiană față de „autoritate" – concept căruia Anselm îi dă sensul de sprijin necesar pentru obținerea unei certitudini. Omul nu poate trăi fără a se supune ideilor, doctrinei unei „autorități"; el este liber doar de a-și alege „autoritatea" a cărei doctrină va deveni fundamentul vieții sale. A te ține în afara sprijinului autorității credinței înseamnă a rămâne în gol, căci înțelegerea rațională singură nu duce la nimic – tot așa după cum nici credința nu este suficientă. „Mi se pare o neglijență, o nepăsare dacă, după ce ne-am întărit în credință, nu mai

---

1 Probă pe care Kant o va numi „argumentul ontologic": omul are ideea unei ființe perfecte; perfecțiunea absolută implică existența; deci, ființa perfectă, Dumnezeu, există.

2 „Dacă un gânditor – explică K. Jaspers ideea anselmiană – declară că Dumnezeu este un *universale*, un *abstractum*, dar indivizii cele trei persoane, *Tatăl*, Fiul și Sf. Duh, el crede ca nominalist și înseamnă că are trei dumnezei. Dar dacă Universalul, Dumnezeu, este el însuși realitate, atunci Dumnezeu este Unul, iar cele trei persoane sunt chipuri ale acestui Unu: această gândire este «realistă», pentru că ea afirmă realitatea universaliilor".

Anselm de Canterbury.-
Gravură de autor anonim.

dorim să și înțelegem ceea ce credem"- afirmă Anselm, unul din fondatorii scolasticii, cel pe care Karl Jaspers îl numește „primul mare gânditor original al Evului Mediu".

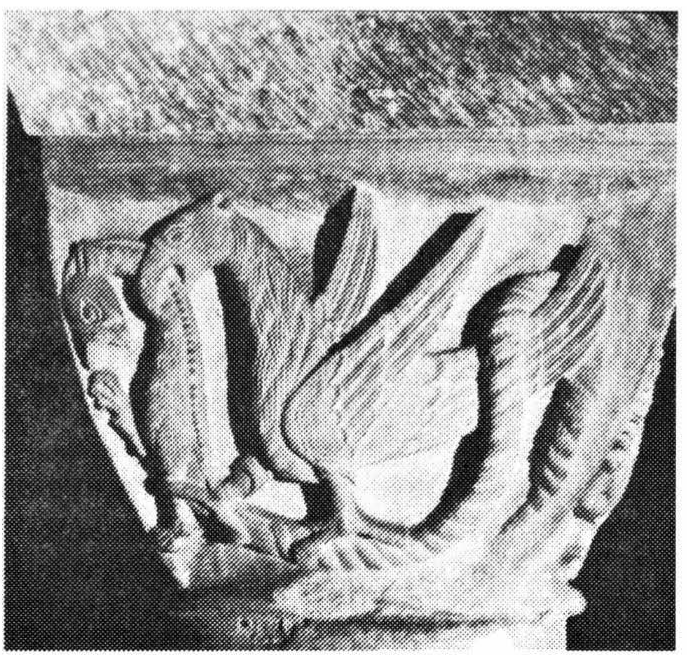
SECOLUL AL XII-LEA. ȘCOALA DIN CHARTRES

Lărgirea orizontului cunoștințelor științifice, o mai bună cunoaștere a speculațiilor filosofice din trecut, precum și interesul sporit pentru dezbaterile în jurul valorii și importanței dialecticii, au făcut ca secolul al XII-lea să fie mult mai variat, mai complex, mai bogat în idei și atitudini (teologice, filosofice, științifice) decât cel precedent. Marile sinteze doctrinare care vor apărea în secolul următor sunt schițate de pe acum. Viitorul centru, de importanță

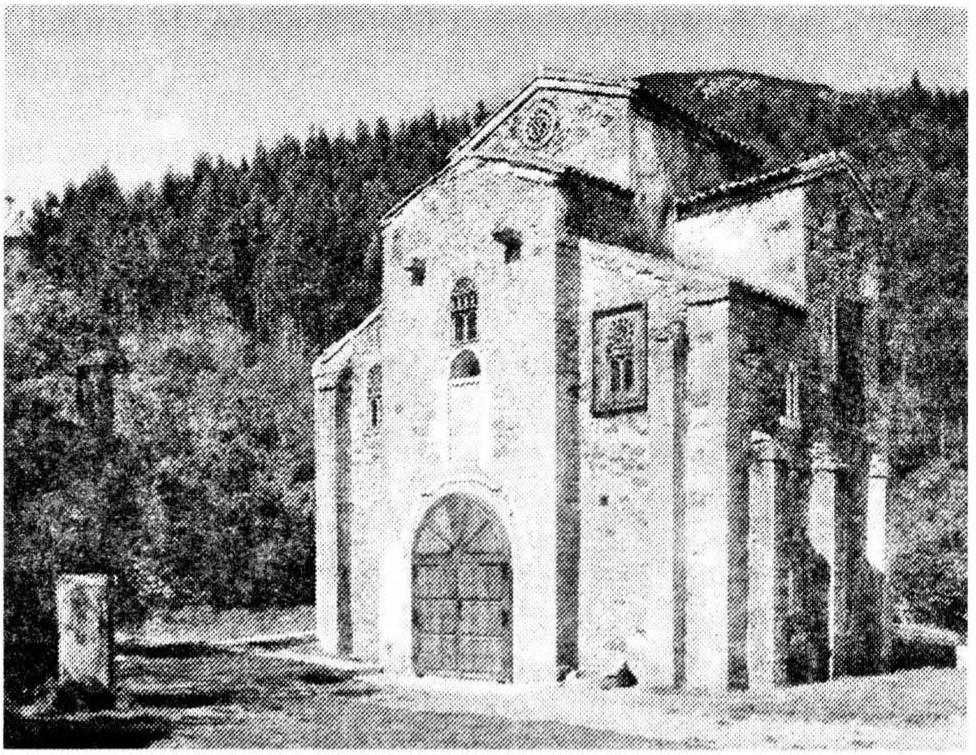
unanim recunoscută, al principalelor dispute teologice şi filosofice se desenează acum clar: va fi Parisul.

Mişcarea filosofică a secolului al XII-lea reflectă şi o evidentă preţuire a preocupărilor literare, umaniste: Abélard îi citează des pe Cicero, Seneca, Vergiliu, Horaţiu, Ovidiu; o preţuire care se traduce – îndeosebi la Şcoala din Chartres – şi prin cultivarea unei elegante limbi latine. „Acest gust rafinat pentru cultura literară, această dragoste a formei pentru forma în sine, care anunţă umanismul Renaşterii, se vor găsi (în secolul următor, al XIII-lea, – n.n. O.D.), dacă nu sufocate, cel puţin refulate de extraordinara dezvoltare a studiilor pur filosofice şi teologice" (Et. Gilson). O altă caracteristică (de astă dată, pur filosofică) este marea admiraţie pentru doctrina platonică. În schimb, studiul ştiinţelor naturii având o realitate şi o valoare în sine, va trebui să aştepte impulsul fizicii aristotelice – care se va produce în secolul următor.

Disputa dintre teologi şi dialecticieni continuă; dar câştigă tot mai mult teren convingerea că filosofia poate deveni o „servitoare" utilă a teologiei: o recunoscuse deja Anselm – „părintele scolasticii". Fără îndoială: primatul îi aparţine credinţei (*credo ut intelligam*), – dar dacă credinţa este susţinută de posibilităţile argumentative ale logicii, ale raţiunii, credinţa nu are decât de câştigat. Secolul al XII-lea este perioada de pregătire a marilor construcţii scolastice ale



Capitel din cripta catedralei din Canterbury. – Sec. XII.



San Miguel din Lillo (prov. Oviedo). Artă vizigotă. Sec. IX.

secolului următor; așa după cum, împreună cu acesta, în totalitatea culturii Evului Mediu, constituie „perioada clasică". Dar și alte direcții filosofice viitoare încep să se contureze destul de clar. Căci – repetăm: secolul al XII-lea, perioadă de intensă fermentație intelectuală, științifică, teologică, literară, artistică, este și sub raport filosofic variat și complex.

În prima jumătate a secolului, Școala din Chartres – care luase ființă către sfârșitul secolului al X-lea – devine centrul cultural cel mai important. Retorica și studiul clasicilor latini erau ținute în mare cinste; lucrările filosofice redactate aici, abundând în reminiscențe clasice și scrise într-o latină aproape pură, arată că filosofia a beneficiat de acest interes pentru literatură. Cu o reală pasiune erau cultivate și disciplinele *quadrivium*-ului – plus medicina; încât, școlile asigurau însușirea unei culturi generale într-o măsură incomparabil mai mare decât în alte centre de învățământ. Ca orientare filosofică fundamentală, Școala din Chartres era o adevărată citadelă a platonismului.

Bernard de Chartres (m. înainte de 1130), magistru și cancelar al școlii episcopale, încerca să împace filosofia lui Platon cu cea a lui

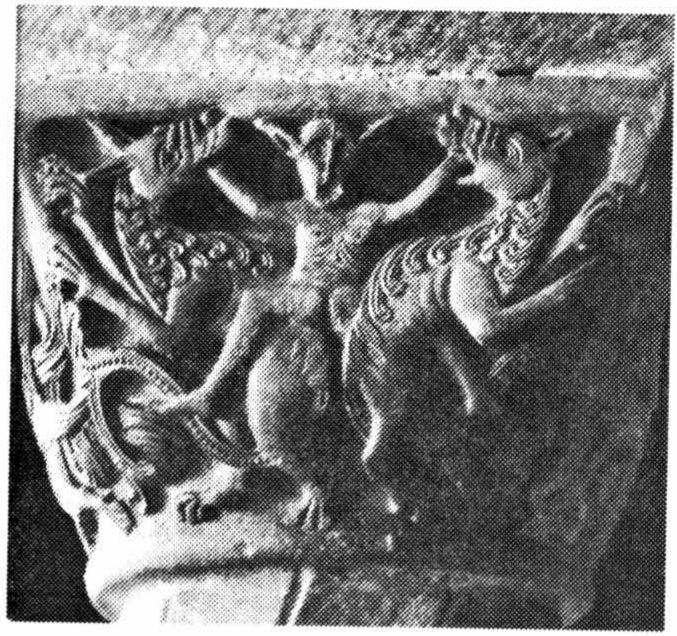
Aristotel – dar, în fond, rămânând un platonician. În tratatul *De expositione Porphyrii*, Bernard susține că există trei categorii de ființe: Dumnezeu – realitatea supremă și eternă; materia – creată de Dumnezeu din neant și care, prin unirea cu ideile, dă naștere lumii sensibile; și ideile – sau formele-prototipuri ale lumii existențelor și posibilităților. După modelul Ideilor imuabile, Dumnezeu creează „formele native", sau rațiunile lucrurilor, care, unindu-se cu materia, formează ființele perisabile (cf. M. de Wulf). – În legătură intimă cu platonismul lui Bernard, Școala din Chartres va formula una din tezele sale favorite: Natura în globalitatea ei este un organism superior ființelor individuale pe care le conține – și, ca atare, este înzestrată cu un suflet cosmic.

Discipolul său Guillaume de Conches (1080–1145) este autorul tratatului – în același timp enciclopedie filosofică – intitulat *De philosophia mundi*[1], în care schițează o filosofie a naturii. Aici, el tratează despre sufletul lumii – coexistând, în fiecare om, cu sufletul său propriu, individual, – asimilându-l cu Sf. Spirit, și considerându-l fie „o forță naturală inserată de Dumnezeu în lucruri", fie „o substanță necorporală care este în întregime în fiecare corp". Rolul și sarcina filosofiei este să studieze totalitatea ființelor – de la Dumnezeu și sufletul lumii, până la sufletele individuale, meteori și Pământ, – considerate în ierarhia lor.

În această explicație, Guillaume introduce o concepție atomistă: adevăratele elemente sunt corpusculi materiali, omogeni și invizibili, care, printr-o juxtapunere posibilă datorită porozității corpurilor și prin combinarea lor, formează diversitatea celor patru elemente. – O asemenea viziune mecanicistă (explică É. Bréhier) „se leagă cu teza sa despre natura sufletului; după el, trebuie atribuite corpurilor toate acțiunile comune omului și animalelor (creșterea, percepția senzorială); iar sufletului, ceea ce este propriu omului (inteligență, raționament, memorie); un dualism platonic care prevestește, din depărtare, dualismul cartezian".

Un alt discipol ilustru al lui Bernard – și acesta profesor timp de 12 ani și cancelar al Școlii din Chartres, magistru mult stimat și la Paris, apoi episcop de Poitiers fără a fi renunțat la profesorat – a fost Gilbert de la Porrée (1076-1154), Opera sa *De sex principiis*, care

1 De asemenea, al unor comentarii la *Timaios* de Platon și la *De consolatione philosophiae* a lui Boethius; precum și al unui tratat de morală, – în realitate, o culegere de precepte din Seneca (*De beneficiis*), Cicero (*De officiis*), ș.a.



Capitel din cripta catedralei din Canterbury. – Sec. XII.

completa *Categoriile* lui Aristotel, s-a bucurat de o mare faimă, fiind comentată (sau citată) de Albert cel Mare, Toma din Aquino și de umaniști din sec. XV.

În comentarul *De Trinitate*, gândirea lui Gilbert – de evidentă influență, derivație platoniciană – apare mai clară. Ideile sunt de două categorii: ideile propriu-zise, care subzistă în Dumnezeu, și ideile secunde, generate de primele, care se fac stăpâne pe materie alcătuind astfel obiectele sensibile; acestea din urmă sunt deci cópii ale celor dintâi (care își au sediul în inteligența divină), fiind inerente lucrurilor create. Ele sunt individuale – întrucât determină lucrurile particulare – și în același timp universale, întrucât sunt conforme ideilor divine[1].

La aceasta, Gilbert adaugă și o teorie a cunoașterii: intelectul uman trebuie să abordeze mai întâi obiectele particulare și, observând asemănarea formelor lor – imitații ale ideilor, – să se ridice la ideile însele. „Universaliile" – genul, specia, conceptul, – sunt rezultatul unei operații mentale de comparație, de apropiere, de unire a determinărilor esențiale care se realizează în numeroasele ființe, obiecte, realități.

---

1 Gilbert operează o distincție „între ființa care este (*subsistens*) și forma grație căreia ființa este ceea ce este (*subsistentia*); *subsistentiae* sunt atributele, precum corporeitatea, sensibilitatea, raționalitatea; *subsistens* este corpul care le posedă concomitent pe toate trei" (E. Bréhier).

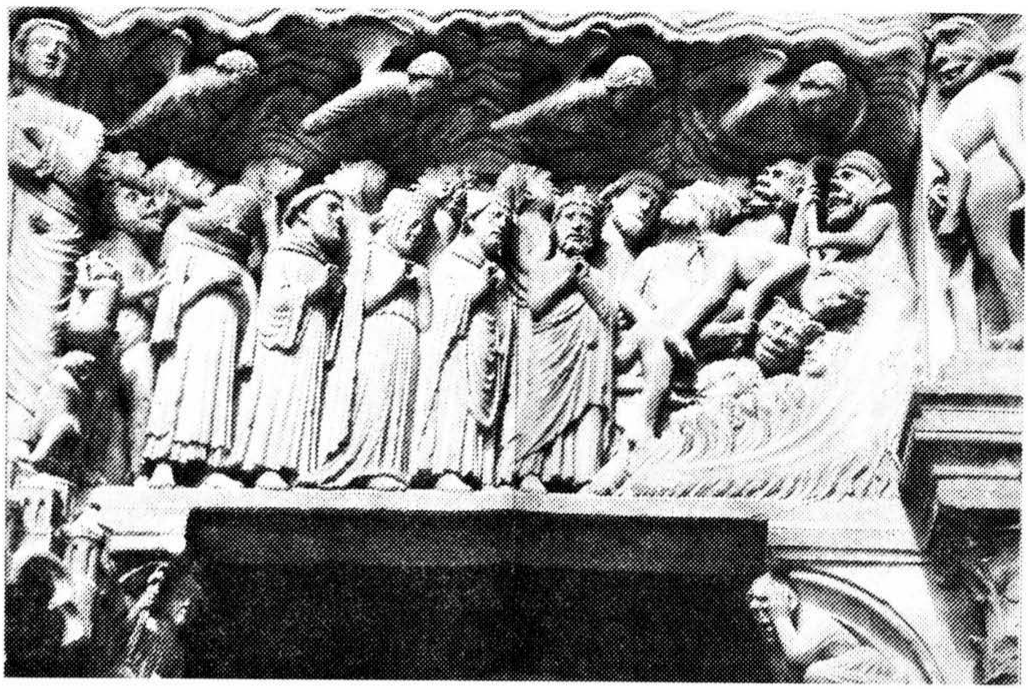
Speculația filosofică desfășurată cu atâta libertate, dezinvoltură și eleganță de Școala din Chartres, independent de servituți teologice, a fost ilustrată de englezul John din Salisbury (cca 1115-1180), – personalitate de o înaltă distincție intelectuală, umanist și scriitor rafinat (al cărui model era Cicero), istoric al ideilor filosofice și dialectician subtil, om politic și autor al primului eseu complet de filosofie politică.

Discipol al celor mai renumiți profesori de filosofie ai timpului din Chartres și Paris, consilier al papei Adrian IV, secretar și adept al lui Thomas Becket (la asasinarea căruia, în catedrală, a fost de față), în 1176 a fost ales episcop de Chartres. Între lucrările sale[1], primele locuri le ocupă *Polycraticus* și *Metalogicus*, scrieri deosebit de apreciate până azi, atât pentru frumusețea stilului cât și, mai ales, pentru gândirea subtilă, echilibrată, armonioasă a autorului.

În concepția lui John din Salisbury, filosoful (*sapiens* – „înțeleptul") trebuie să fie modest, să-și dea seama de limitele cunoștințelor și ale posibilităților sale de a cunoaște; să se îndoiască asemenea marilor sceptici ai Antichității, – dar numai pentru a supune astfel totul controlului rațiunii înainte de a accepta ceva ca adevărat; să se mulțumească de a fi ajuns – în aproape toate problemele supuse dezbaterii – doar la probabilități. Dialectica este regina disciplinelor *trivium*-ului, cea care te învață arta de a gândi, – dar care poate ușor cădea în verbalism și frazeologie de efect, sterilă fiind când este cultivată pentru sine însăși; căci dialectica nu poate ține locul celorlalte ramuri ale filosofiei. – Izvoarele cunoștințelor noastre sunt simțurile, rațiunea și credința; toate sunt demne de încredere – și, îndeosebi, a treia sursă: credința, care este baza și punctul de plecare al întregii înțelepciuni.

În problema „universaliilor", John din Salisbury îi combate pe cei care își pierd timpul căutând realitatea în genuri și specii, iar nu în lucrurile perceptibile pe calea simțurilor; dealtminteri, filosoful, căruia îi mai rămân atâtea alte probleme de cercetat, nu trebuie să întârzie excesiv de mult asupra problemei „universaliilor". Astfel este studiul facultăților și actelor noastre psihice. În acest sens, concepția autorului este următoarea: cunoașterea pe calea senzațiilor – în fond, agitații organice – este urmată de judecățile sensibilității și

1 Biografii ale lui Anselm de Canterbury și Thomas Becket, scrisori de un mare interes filosofic și informativ, câteva lucrări teologice și un poem filosofic *Entheticus de dogmate philosophorum*, conținând și o scurtă istorie a filosofiei greco-romane.



„Cortegiul damnaților". Basorelief de pe porticul sudic al catedralei din Amiens. - Sec. XII.

de acte ale imaginației care pot duce la opinii eronate; garanția adevărului, însă, o oferă exercitarea unei facultăți care controlează simțurile. Această facultate este intelectul – care operează un act de abstractizare și de coordonare a datelor furnizate de toate sursele cunoștințelor noastre.

În domeniul teoriei politice, John din Salisbury a scris cea mai cuprinzătoare lucrare de filosofie a dreptului din secolul său, intitulată *Polycraticus*, după ce petrecuse doisprezece ani la curtea regală în calitate de consilier al arhiepiscopului de Canterbury; ani pierduți pentru studiile sale, pe care filosoful îi regretă. Opera este impregnată de pasiunea și entuziasmul autorului pentru studiu și cultură: „A citi și a scrie ceva folositor este mijlocul cel mai bun de a te elibera de patimi și de a căpăta putere pentru a îndura nenorocirile... Față de asemenea bucurii, toate plăcerile lumii nu sunt decât amărăciuni". În cartea a patra, autorul face o netă distincție între principe și tiran. Principele este omul dreptății (*aequitas*), servitorul legii, – legea nefiind altceva decât interpreta principiului de dreptate; autoritatea principelui emană de la Dumnezeu, – dar și poporul are dreptul să-l pedepsească pe principe, chiar cu moartea, când acesta abuzează de puterea sa; cum tiranul este dușmanul binelui public, uciderea lui nu este numai îngăduită, ci chiar recomandată. Cât privește organizarea statului, filosoful subliniază că regii sunt supuși autorității Bisericii,

de la care deţin prerogativa de a guverna. – Pentru sensul de caldă umanitate de care este pătrunsă întreaga operă, *Polycraticus* a fost mult citită şi apreciată şi în timpul Renaşterii.

John din Salisbury, eruditul de vastă cultură umanistă, anticipează atâtea aspecte şi atitudini renascentiste; intelectualul care dintre antici îl admira cel mai mult pe Cicero – pentru eclectismul gândirii şi pentru stilul său sobru şi distins; intelectualul pentru care virtutea reprezenta dimensiunea majoră a umanităţii, etica deţinea primul loc între ştiinţe, iar iubirea de Dumnezeu era suprema înţelepciune şi adevărata filosofie; gânditorul care a avut în cel mai înalt grad „gustul bunului simţ şi al soluţiilor clare, oroare de locvacitatea confuză şi de verbalism", şi pentru care a filosofa însemna a-ţi trăi doctrina, a urma preceptele pe care le profesezi, – a fost „un spirit mai mult delicat decât viguros; dar atât de fin, atât de bogat şi de perfect cultivat, încât prezenţa sa înalţă şi înnobilează imaginea pe care ne-o putem face despre întregul secol al XII-lea" (Ét. Gilson).

ALTE DIRECŢII FILOSOFICE

În afara Şcolii din Chartres şi a scolasticii – principalul curent filosofic din Evul Mediu, – alte direcţii şi orientări au conferit secolului al XII-lea o mai mare diversitate, lărgind orizontul gândirii teologico-filosofice (pe lângă cea ştiinţifică) şi deci prezentând un interes sporit.

Exista, de pildă, un curent materialist-psihologic şi moral, care invoca în sprijinul tezelor sale filosofia lui Lucreţiu şi Epicur. Neacordând importanţă vieţii spirituale, negând că ar exista o deosebire de esenţă între senzaţie şi cugetare, susţinând ideea dispariţiei spiritului odată cu moartea fizică, negând pedeapsa sau răsplata pe lumea cealaltă, şi contestând dogma, precum şi posibilitatea învierii morţilor la Judecata de Apoi, adepţii acestei filosofii – numeroşi, după mărturia eruditului şi poetului Marbode, episcop de Rennes (1035–1123) – recomandau trăirea din plin a plăcerilor vieţii.

Idei provenind din lumea orientală bizantină, exprimând un dualism metafizic şi moral, au fost propagate de foarte răspânditele secte ale catarilor şi albigenzilor. Teza dualistă – avându-şi originea în maniheism – a coexistenţei principiilor Binelui (Dumnezeu) şi Răului (diavolul) afirma că omul este o creaţie a acestora; ca atare,

Teologul Jean Gerson. - Gravură de autor anonim.

corpul fiind corupt, operă a diavolului, omul trebuie să ducă o viaţă de cea mai strictă asceză. (Catarii interziceau chiar şi căsătoria şi procreaţia, - perpetuarea speciei umane însemnând perpetuarea Răului în lume!).

O direcţie de gândire panteistă a pornit chiar din mijlocul magiştrilor Şcolii din Chartres. Între anii 1145–1153, Bernard Sylvestris compune tratatul *De mundi universitate*, în care, printre multe idei neoplatonice şi pitagoreice, formulează o doctrină monistă: întreaga realitate este o emanaţie a divinităţii, iar „sufletul lumii", de asemenea. Tratatul este redactat în forma unui poem alegoric (versurile alternând cu proza), în care conceptele metafizice apar personificate.

Sub influenţa Şcolii din Chartres – şi, direct, a lui Scotus Eriugena – s-a constituit, prin Amaury de Bène şi David de Dinant, curentul panteist cel mai consistent formulat în epocă; o doctrină în repetate rânduri condamnată cu cea mai mare severitate de Biserică.

Amaury de Bène (m. 1206) și-a propagat ideile prin cursurile de dialectică și de teologie pe care le-a ținut la Paris, unde numeroșii săi discipoli, clerici și laici – „amalriciani"– i-au dezvoltat învățătura[1]. Sâmburele doctrinei era formulat în acești termeni: ideile cugetării divine creează și sunt create; tot ce ființează este o singură ființă – și tot ce ființează este Dumnezeu. – Din aceasta rezultă că întreaga omenire este deificată, și că fiecare om este o parte din divinitate; fiecare este, într-o măsură, însuși Sf. Spirit[2]; ca atare, omul este deasupra păcatului, faptele în sine n-au o valoare morală, singurul lucru care contează este intenția, bună sau rea.

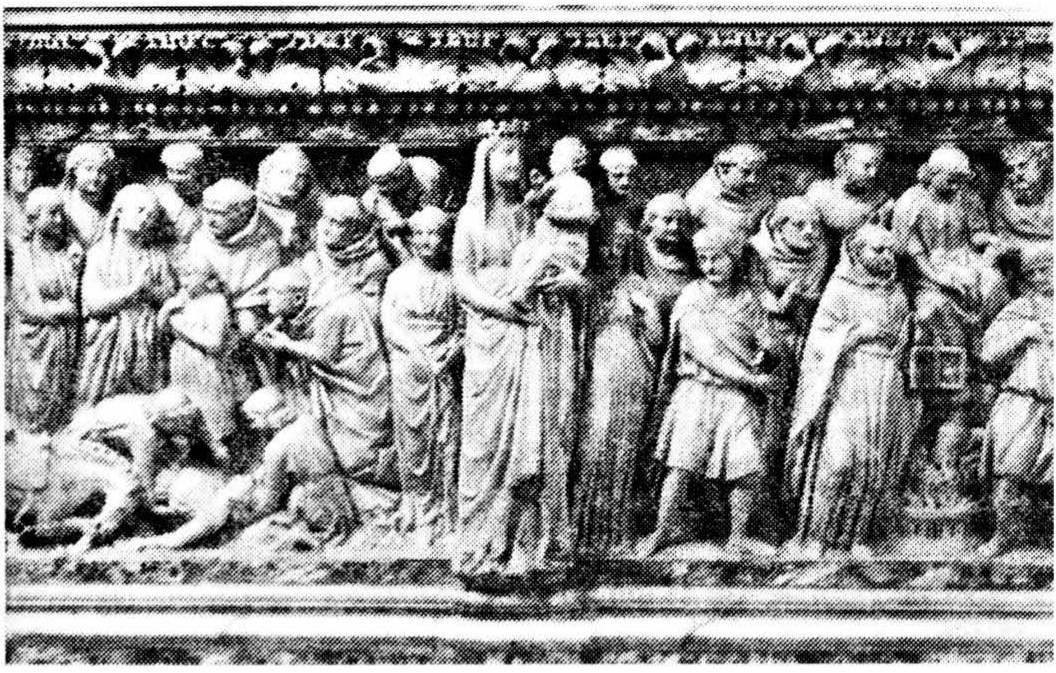
Contemporanul și discipolul lui Amaury, David de Dinant[3], duce panteismul materialist la „un fel de fuziune a doctrinei lui Parmenide cu elemente aristotelice: diversitatea lucrărilor pe care o percep simțurile noastre și care este legată de forme, este o lume de aparențe și lipsită de realitate. Diversitatea lucrurilor provine din real sau din substanță, care este unică, imuabilă și indivizibilă. Această substanță – ființa adevărată – este o trinitate de indivizibile identice una cu cealaltă: Dumnezeu, *nous* și materia primară" (M. de Wulf), Dumnezeu, inteligența (*nous*) și materia fiind entități simple, necompuse, ele sunt identice. (În această concepție despre unitatea celor trei realități, este evidentă influența lui Aristotel din *De anima*). – Într-o asemenea doctrină, toate dogmele creștine erau minate din temelii, dacă nu chiar suprimate.

Învățământului filosofic eterodox predat în școlile episcopale (din Chartres, Paris, Reims, Laon, etc.) i s-a opus reacția fermă

1 După condamnarea (în 1215) ca eretică a doctrinei lui Amaury – care a fost silit să și-o retracteze – de către Conciliul din Lateran, zece amalriciani activi au fost arși pe rug. Iar cadavrul lui Amaury a fost deshumat și îngropat în afara cimitirului, în loc nesfințit. (După o altă sursă, oasemintele i-au fost arse pe rug).

2 Amalricianismul avea unele puncte de contact cu ideile călugărului-profet, teolog, mistic și reformator Gioacchino da Fiore (m. 1202), calabrez, fondator al unei congregații benedictine. Doctrina lui stabilea trei perioade în istoria omenirii, identificându-le cu cele trei persoane ale Trinității; prima, de la începuturi până la venirea lui Hristos; a doua, a Fiului, se va încheia în 1210; după care, va începe perioada Sf. Spirit, cea a Bisericii ca realitate spirituală pură, – instituția Bisericii trebuind să fie profund reformată sub raportul conduitei morale. Condamnată de Biserica catolică în 1255, profeția lui Gioacchino va avea mare influență asupra lui Francisc din Assisi; în timp ce Dante îl va plasa pe faimosul reformator în Paradis, între sfinții Bonaventura și Toma din Aquino (*Par.*, XII, 140).

3 Datele vieții nu sunt cunoscute. Operele sale, *Quaternuli* și *De tomis id est de divisionibus*, s-au pierdut. Ideile lui ne sunt cunoscute din informațiile celor care l-au combătut, Albert cel Mare și Toma din Aquino. În 1215, lucrările lui Amaury și David au fost interzise în facultățile de arte și teologie din Paris.



Basorelief (din biserica S. Domenico, Bologna) de Fra Guglielmo da Pisa, inspirat de stilul maestrului său, Nicola Pisano. – Către 1264.

ortodoxă, dusă până la limitele misticismului speculativ, a călugărilor benedictini, care revendicau un învățământ pur creștin, nealterat de filosofia anticilor.

Reprezentantul cel mai obstinat al acestei reacții a fost benedictinul Bernard de Clairvaux (1091–1153), fondator al unui mare număr de mănăstiri[1], fervent predicator al cruciadei a doua, autor a numeroase lucrări teologico-filosofice. Bernard este unul din fondatorii misticismului medieval din Occident. Originea, mijlocul și scopul cunoașterii este, pentru el, Dumnezeu; cunoașterea științelor profane are o valoare cu totul neînsemnată. Filosofia este o ocupație inutilă – și chiar nocivă: „Ce ne-au învățat sfinții apostoli? De bună seamă, nu să-l citim pe Platon și nici să rumegăm în minte subtilitățile lui Aristotel; de bună seamă, nu să învățăm întruna, pentru ca să nu ajungem niciodată la cunoașterea adevărului; ei m-au

1 Fondator al unui ordin benedictin, pe care l-a organizat și l-a condus, la mănăstirea din Cîteaux (lat. *Cistercium*; de unde, numele Ordinului: cistercian). La moartea lui Bernard, numărul mănăstirilor cistercience fondate de el în tot Occidentul trecea de 350. I-a combătut cu vehemență pe Arnaldo da Brescia și pe „dialecticienii", denunțându-i Curiei papale ca eretici (pe Abélard, Gilbert de la Porrée, ș.a.). A scris numeroase tratate, comentarii, imnuri, omilii, scrisori; lucrări dintre care cele mai cunoscute sunt: *De gratia et libero arbitrio*, *De gradibus humilitatis, et superbiae*. Canonizat de Biserica catolică în 1174.

învățat să duc o viață creștinească". – Bernard nu căuta altceva decât o regulă spirituală de viață monastică, care pentru el era singura și adevărata filosofie. În operele lui Abélard el nu găsea altceva decât sursele unor mari erezii. Prima treaptă pentru a atinge adevărul este umilința; aceasta ne îndreaptă spre a doua – compătimirea aproapelui nostru; care ne conduce spre treapta a treia – fervoarea contemplației divinității: starea de extaz fiind punctul culminant al cunoașterii umane.

Doctrina mistică a lui Bernard a fost împărtășită și de magiștrii școlii pariziene a abației Saint-Victor.

Reintrând din câmpul teologiei în cel al speculației filosofice, acești magiștri au încercat să realizeze o sinteză între credință și rațiune. Pentru ei, lumina rațiunii nu constituie o piedică în calea iubirii de Dumnezeu – pe care, dimpotrivă, o pregătește și o intensifică. Drept urmare, spre deosebire de Bernard, „victorinii" refuză filosofia laică, dar nu desconsideră științele profane; dimpotrivă, le socot utile teologiei – „știința sacră",– întrucât ele pregătesc mintea omului pentru a atinge punctul suprem al tuturor cunoștințelor, al întregii noastre cunoașteri: cunoașterea mistică.

Exponentul principal al curentului, priorul mănăstirii Hugues de Saint-Victor (1096–1191), este una din personalitățile cele mai complexe ale timpului, în mod egal un filosof-umanist, un teolog dogmatic și un mistic.

Hugues nu respinge *a priori* și total nici filosofia laică (logica și etica), nici fizica sau științele matematice; cei care le-au cultivat – „și câte monumente de o remarcabilă inteligență nu ne-au lăsat aceștia!", exclamă Hugues, – „au făcut în aceste domenii progrese importante în aflarea adevărului"; a unui adevăr „pe care aveau sarcina de a-l căuta". Dar pornind de la un adevăr nefolositor vieții, de la starea unei naturi corupte de păcatul originar, ei au crezut că prin aceasta vor putea ajunge la știința, la cunoașterea celor nevăzute, la teologie; în realitate, rațiunea umană lipsită de facultatea contemplației este incompletă câtă vreme este lipsită de credință – care, dealtminteri, nu este contrară rațiunii, ci conformă rațiunii și superioară acesteia (*secundam rationem aut supra rationem*). – Se vede, prin urmare, că Hugues este un filosof scolastic care vrea să impună studiul științelor profane, al celor șapte arte liberale inseparabile, căci acestea se susțin reciproc pentru a forma un filosof; discipline care pe drept sunt numite *trivium* și

quadrivium, pentru că ele sunt tot atâtea „căi" (*viae*) ce conduc sufletul spre înțelepciune.

În operele sale, acest spirit vast și cuprinzător, erudit și enciclopedist dintre cei mai mari ai timpului său, ține să adune tot ce i se pare esențial atât în științele profane cât și în câmpul teologic, fără a le opune pe unele altora, – și a căror organizare organică și logică (accentuând, totuși, sensurile simbolice și alegorice) anticipează *summae*-le secolului următor. *De sacramentis* este o adevărată *summa* teologică. *Didascalion* este o metodologie a cultivării spiritului (inspirată din exemplele lui Isidor, Beda și Hrabanus Maurus), indicând discipolilor ce anume trebuie să citească, în ce ordine și în ce fel; căci autorul consideră importantă nu sporirea, ci aprofundarea cunoștințelor[1].

Tot aici, Hugues dezvoltă și o teorie a cunoașterii. Potrivit acesteia, cunoașterea are un triplu obiectiv, atins cu ajutorul celor trei facultăți (sau „ochi"– *oculi*) cu care este înzestrat intelectul uman; prin „ochiul trupului" (*oculus carnis*) se ajunge la cunoașterea lumii exterioare, senzoriale; cu ajutorul „ochiului rațiunii" omul se pătrunde pe sine însuși, cunoscând tot ce cuprinde eul său; prin „ochiul contemplației" se apropie de Dumnezeu, de cunoașterea divinității. Cu alte cuvinte: lumea exterioară este percepută prin simțuri; cunoașterea de sine este rezultatul introspecției; introspecția ne duce la cunoașterea lui Dumnezeu – care se desăvârșește prin iluminarea mistică. Sau: *cogitatio* este o privire extensivă și superficială; *meditatio* – o reflecție susținută și deliberată asupra unei întrebări; iar *contemplatio* este intuiția profundă și atotcuprinzătoare.

Totodată, Hugues respinge doctrina panteistă, formulând în schimb o vagă teorie atomistă: corpurile sunt compuse din atomi, elemente simple și dinamice, capabile de a crește și de a se înmulți; mișcarea acestor atomi explică schimbarea formelor corporale ale

1 Tot aici, Hugues propune o clasificare a științelor, reducându-le la patru, care le conțin pe toate celelalte: știința teoretică, cea care caută să descopere adevărul (și care cuprinde teologia, fizica și matematica – cu subdiviziunile ei: aritmetica, muzica, geometria și astronomia); știința practică, – referitoare la conduita în viață (și care se împarte în: morala individuală, familială și politică); mecanica, – știința legată de activitățile de fiecare zi (împărțită în șapte ramuri: țesătorie, amurărie, navigație, agricultură, vânătoare, medicină și... teatru!); în fine, logica, știința de a gândi corect și de a discuta rațional (știința logicii cuprinzând: gramatica, teoria demonstrației, retorica și dialectica). – Această diviziune a lui Hugues de St. Victor va fi una din cele care vor inspira clasificările științelor propuse în secolul următor, al XIII-lea.

lucrurilor şi fiinţelor. (Teoria cunoaşterii a lui Hugues a fost dezvoltată de discipolul şi succesorul său Richard de St.-Victor).

Cu şcoala de la mănăstirea Saint-Victor, misticismul lui Bernard de Clairvaux – care căuta calea ce duce la iubirea de Dumnezeu – a fost depăşit: prin contemplaţia mistică, „victorinii" vizează *cunoaşterea*, pur şi simplu. În felul acesta, ei se îndepărtează de mistica lui Bernard, apropiindu-se mai mult de gândirea lui Anselm de Canterbury.

SCOLASTICA

Direcţia filosofică dominantă în Evul Mediu, filosofia sa prin excelenţă, a fost scolastica. O direcţie, însă, care nu se identifică cu întreaga filosofie medievală – cum pretindeau umaniştii Renaşterii. În realitate, filosofia medievală nu este deloc omogenă; dimpotrivă, însumează – cum s-a văzut şi mai sus – o mulţime de alte sisteme, divergente.

Scolastica este o sinteză – formată în perioada cuprinsă între secolele IX şi XII – la constituirea căreia au participat marea majoritate a filosofilor timpului, fără ca unitatea de sistem, scolastic, să sterilizeze sau să anuleze originalitatea diferiţilor săi reprezentanţi, în parte. Cunoscând perioada de apogeu în sec. XIII, scolastica a început să decadă – ca sistem predominant – spre sfârşitul secolului al XIV-lea. Dar elemente de conţinut esenţiale scolastice (în timp ce cele de metodă degenerau, progresiv, în verbalism steril) au continuat să se afirme, intermitent, până în zilele noastre (prin curentul neotomist – cu influenţe şi asupra existenţialismului catolic), – îndeosebi după ce, în 1879, papa Leon XIII a declarat tomismul drept filosofia oficială a Bisericii catolice.

Definiţia curentului prin examinarea etimologiei termenului este insuficientă şi neconcludentă. În Evul Mediu timpuriu, *scholaticus* era magistrul ce conducea o şcoală în care se predau cele şapte arte liberale; sau, un om cultivat care îşi însuşise aceste discipline; sau – prin extensiune – orice erudit, ori profesor (ceea ce nu însemna deloc că orice *scholasticus*, în această ultimă accepţie a termenului, ar fi fost neapărat şi un filosof „scolastic"). În epoca Renaşterii, termenul capătă un sens peiorativ, devenind sinonim cu „sofist" (şi indicând un teolog sau un filosof din Evul Mediu „incult"). Pe de altă parte, în Evul Mediu timpuriu erau numiţi „scolastici" şi

Statuia regelui Sf. Ludovic (detaliu).
Interiorul catedralei din Reims. - Către 1240.

astronomii, și cei care predau muzica, nu numai teologii sau filosofii.

Mai concludentă (dar tot insuficientă) este definirea scolasticii prin metoda sa didactică[1], și mai ales prin metoda silogistică folosită frecvent; deși aceasta a fost doar *unul* din procedeele la care recurgeau magiștrii, filosofii medievali. – În realitate, scolastica se definește, esențialmente, prin conținutul doctrinei profesate.

În primul rând, scolastica este o filosofie concepută ca dependentă de teologie; ca atare subordonată autorității Bisericii și orientată de teologia catolică. (O poziție în care se găseau – în raport cu teologiile respective – și filosofiile „scolastice" arabă, iudaică, bizantină, sau – mai târziu – cea protestantă). – Această situație, însă, nu plasa filosofia scolastică într-o funcție pur apologetică sau hermeneutică a religiei, și nu îi altera, fundamental, caracterul propriu de „filosofie"– deși multe probleme dezbătute de scolastică își aveau originea, punctul de pornire pe terenul discuțiilor teologice; „ceea ce

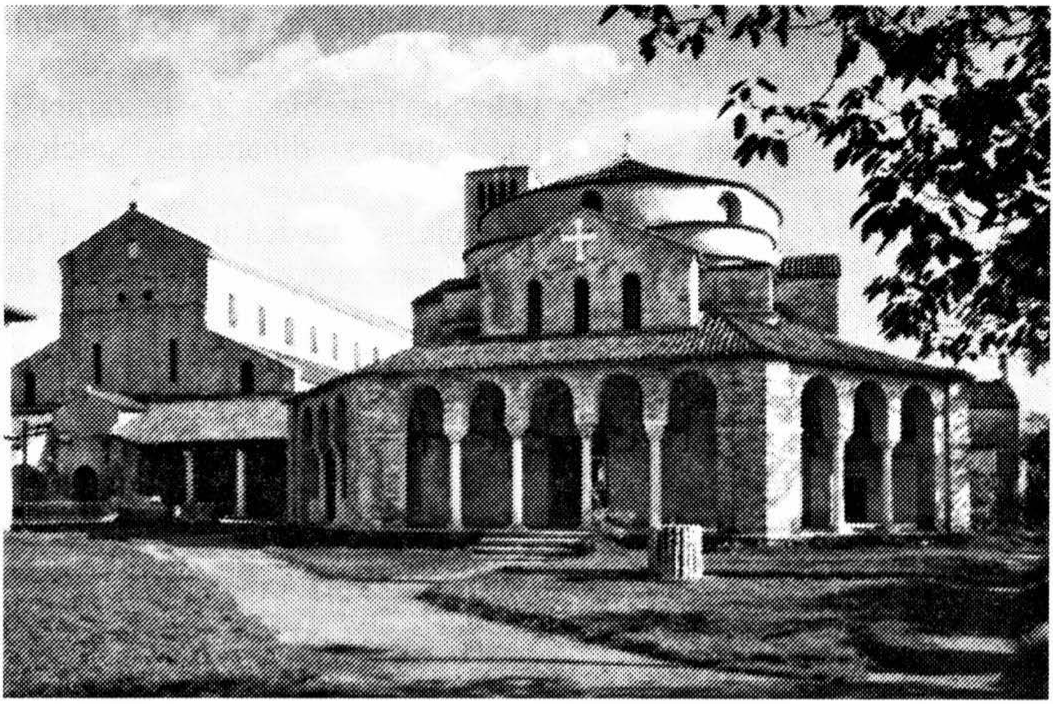
1 Despre care s-a vorbit în volumul VI al prezentei lucrări.

explică faptul că, în unele și aceleași cărți, teoriile filosofice se întâlnesc alături de doctrinele teologice"- observă M. de Wulf. „Teologii caută în filosofie argumente în favoarea credinței lor"- mergând până la a proceda la o apologetică - ceea ce nu mai este filosofie, evident. Dar, chiar începând din secolul al XII-lea filosofia nu se mai confundă cu teologia; fiecare își are propriile principii și metode, chiar dacă în evoluția lor rămân solidare; totuși, în anumite probleme filosofia este subordonată teologiei.

Cu toate acestea, primatul credinței asupra rațiunii și controlul teologiei asupra filosofiei nu sunt suficiente motive pentru a justifica definirea scolasticii exclusiv prin aceste note ce i-au fost imprimate și care i s-au impus - explică, în continuare, autorul citat, - și nici nu compromite prea mult autonomia filosofiei. Filosofia continuă să își păstreze un sens prin ea însăși, în măsura în care furnizează o explicație rațională a lumii, a vieții, a omului.

Pe de altă parte, o serie de doctrine din cadrul filosofiei scolastice - de pildă, cea atomistă explicând constituția corpurilor - nu au nici o legătură directă cu teologia. Modul de a pune o problemă, argumentele invocate, explicațiile și concluziile rezultate - adeseori eterodoxe - nu înseamnă neapărat o înfruntare deliberată și ostentativă, ostilă și polemică a dogmei, ci doar un mod propus pentru a o explica. (Ceea ce, dealtfel, o permiteau - măcar până la un punct - însuși principiul și metoda, tipic medievale, de interpretare alegorică și simbolică). - În sfârșit, - chiar intelectualii înșiși din Evul Mediu distingeau net filosofia de teologie: prima, era o încercare de explicație de ansamblu, cu ajutorul *rațiunii* a lumii, a omului, a vieții și a ordinei universale - și, deci, având un interes în sine și pentru sine; în timp ce a doua nu făcea decât să sistematizeze doctrinele „revelate" în Sf. Scriptură. Iar în această încercare de explicație rațională, filosofii puteau face apel nu numai la patristica răsăriteană sau la autoritatea celui mai însemnat Părinte al Bisericii catolice, la Sf. Augustin, ci și la a unor gânditori păgâni - arabi, iudaici sau greci, pitagoreici sau stoici, la Democrit sau Epicur, mai cu seamă la Platon și Aristotel[1], de asemenea și la neoplatonicieni - discutând liber și chiar însușindu-și unele din doctrinele lor; ceea ce înseamnă

1 Pe care mari scolastici, ca John din Salisbury, îl numeau „Philosophus"- filosoful prin antonomasie; iar Albert cel Mare - *Archi-doctor philosophiae*, - și care a devenit în sec. XIV, datorită marii popularități a averroismului, „patronul oficial" al filosofiei antiscolastice.



Biserica S. Fosca (pe plan octogonal). Din primii ani ai sec. XI.
În stânga, catedrala. - Torcello (Veneția).

că toți acești „păgâni" au exercitat – într-o măsură mai mică sau mai mare – o influență efectivă asupra filosofiei scolastice.

Sub raportul conținutului tematic propriu-zis, scolastica nu manifesta ambiția unei totale „originalități", nu căuta cu orice preț să formuleze concepte și doctrine noi, – ci să comenteze, cât mai rațional cu putință, adevăruri date, revelate, transmise de textele sacre (și, uneori, de cele ale patristicii), spre a le argumenta și justifica, spre a și le explica sieși și celorlalți cu ajutorul rațiunii, pe o cale acceptată de rațiune. Poziția filosofiei în raport cu credința era, într-adevăr, aceea de a o ajuta, susține, sprijini, „servi"– *ancilla theologiae*; dar era o servitute dintru început acceptată. Și, o servitute relativă, întrucât, nu numai că filosofia nu era cu totul asimilată și desființată de către teologie, dar ambele continuau să-și păstreze – în esență – autonomia. – În felul acesta, filosofia scolastică apare ca un dialog (mai mult sau mai puțin calm) între rațiune și credință; ca afirmarea unei poziții (mai mult sau mai puțin independente) a omului față de o „autoritate" – fie aceasta text sacru, personalitate unanim respectată, tradiție, instituție, consacrate, necontestate, considerate chiar intangibile. Și – într-un fel – un act al intelectului, de revendicare (minimă, cele mai adeseori) a demnității și libertății de afirmare a omului ca ființă rațională. Și aceasta, cu atât mai mult cu

cât în sfera de preocupări a scolasticilor intrau şi probleme aparţinând unor domenii ştiinţifice, în care filosofii se dovedeau a avea orientări temeinice, - ca cele ale matematicii, anatomiei şi fiziologiei, medicinei, psihologiei, staticii şi dinamicii, opticii şi ştiinţelor naturii ş.a.

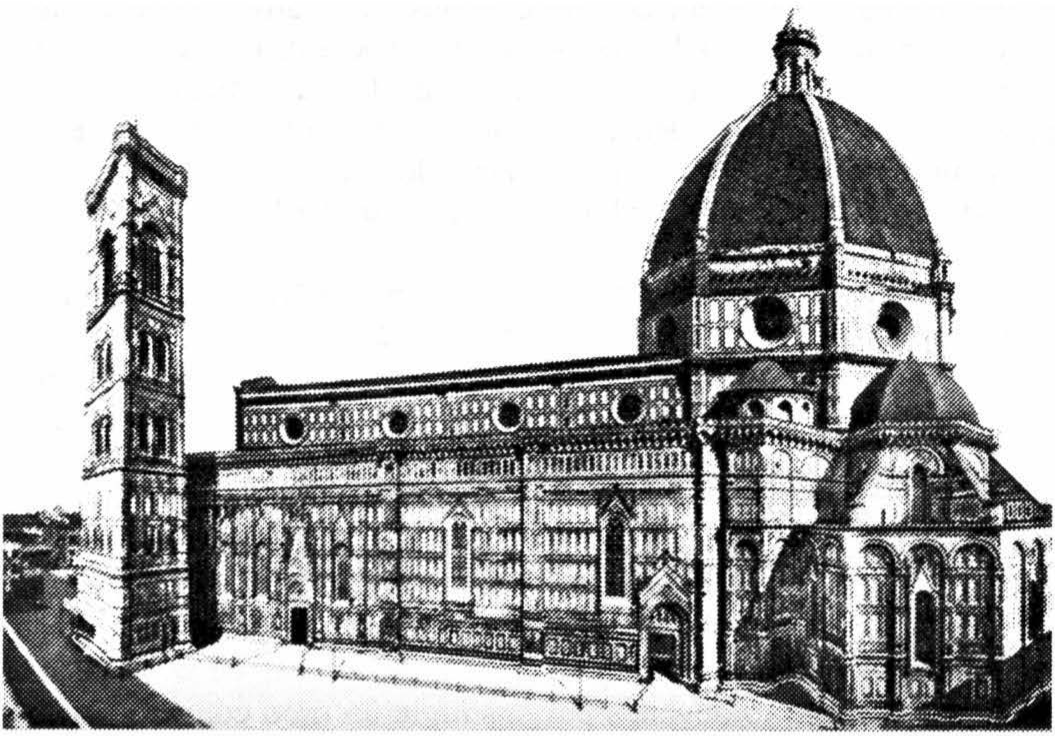
În lunga sa evoluţie de şase secole, scolastica a cunoscut trei etape: perioada secolelor IX–XII, în care apare personalitatea lui Scotus Eriugena, este caracterizată în mod prevalent de interesul pentru logică. În această perioadă ia naştere şi capătă amploare dezbaterea în jurul problemei „universaliilor", elaborarea tezelor mistice, curentul raţionalist reprezentat de Abélard şi, în fine, cel al Şcolii din Chartres. - Apogeul scolasticii este atins - prin Albert cel Mare şi Toma din Aquino - în sec. XIII; în timp ce secolele XIV şi XV au însemnat - cu Siger de Brabant, Duns Scotus şi Occam - perioada ei de disoluţie.

„DISPUTA UNIVERSALIILOR"

Între temele centrale ale filosofiei - iar în ultimele decenii ale sec. XI şi prima jumătate a secolului următor, cea mai mult discutată de către magiştrii de logică şi dialectică - a fost problema „universaliilor".

În termenii cei mai simpli, problema se prezenta în felul următor: adevărata realitate este oare exprimată de „universalii", de genuri, de specii, de concepte *universale* (de conceptul de „om", de „animal", de „plantă"), sau este constituită din fiinţe, obiecte, sau însuşiri *individuale* (omul Petru, planta stejar, obiectul cutare de culoare roşie, etc.)? Genul sau specia - cu alte cuvinte, conceptul - indică un obiect, o fiinţă, o calitate - *concrete*? Ori poate că noi „izolăm" lucrurile şi „inventăm" termeni care denumesc aceste concepte, întrucât ne sunt utili pentru o operaţie de clasificare?

Întrebarea avea o importanţă fundamentală atât pentru gnoseologie cât şi pentru metafizică. Pentru că, dacă se admite că adevărata realitate (nu numai cea percepută de simţuri, ci şi cea admisă de intelect ca „existând") este constituită din concepte (categorii, genuri, specii), din „universalii", înseamnă că *valoarea* raţiunii este salvată (întrucât conceptele sunt, într-adevăr, rezultate ale unei operaţii mentale). Dacă însă admitem că adevărata realitate este constituită din fiinţe (obiecte, calităţi) *individuale*, pe care deci le percepem direct, nemijlocit, pe cale senzorială, înseamnă că simţurile noastre au prioritate faţă de raţiune.



Latura meridională a domului din Florența. Început de Arnolfo di Cambio (1296), cu magnifica cupolă, opera lui Brunnelleschi (1434).

Ralierea filosofilor și teologilor la unul sau la celălalt dintre răspunsurile date, dintre soluțiile propuse, a dus la „disputa universaliilor", discuții care au stat în centrul preocupărilor filosofice și teologice timp de aproximativ șase decenii. Cei pentru care numai entitățile concrete, *individuale* (ființe, obiecte, însușiri) sunt într-adevăr reale, – în timp ce conceptele generale („universaliile„) nu sunt decât niște abstracții, niște simple cuvinte (*nomina*) – au fost indicați prin termenul de „nominaliști"; ceilalți, care susțineau că realitatea este constituită din concepte (genuri, specii sau însușiri), că numai aceste „universalii" sunt cu adevărat realități (*realia*), au fost numiți „realiști"[1].

Soluția „nominalistă" a problemei „universaliilor" a fost susținută de Roscelin din Compiègne (cca 1050– cca 1120), care l-a avut ca discipol și pe Abélard. Soluția „realistă" a fost reprezentată de Guillaume de Champeaux (1070–1121), profesor la școala cate-

1 Problema „universaliilor" adusă acum în discuție nu era nouă. Întrebarea dacă genurile și speciile (conceptele „universale") au o adevărată realitate *în sine*, sau sunt doar niște producții mentale, abstractive, a fost formulată mai întâi de Porphirios (care însă s-a abținut de a-i da un răspuns) și reluată de Boethius – în comentarul său la *Isagoga* – care, însă, formula o soluție de compromis, într-un mod insuficient de clar.

dralei din Paris (apoi episcop de Châlons-sur-Marne), unde i-a fost elev - iar mai târziu adversar - același Abélard. (Celălalt notoriu reprezentant al realismului a fost Anselm de Canterbury). Nu s-au păstrat nici scrierile lui Roscelin, nici tratatele de dialectică ale lui Guillaume; ideile, tezele, argumentările lor ne sunt cunoscute indirect, din textele adversarilor lor, Anselm și Abélard[1].

„Disputa universaliilor", care la început părea a fi o simplă chestiune de terminologie a logicii, fără o conexiune cu alte domenii, cu instituții, cu realități concrete, în realitate avea - prin implicațiile ei logice - o considerabilă importanță practică[2]. Când doctrina nominalistă se aplica la Dumnezeu, Trinitatea - în accepția dogmei: una și indivizibilă - devenea scindată în trei persoane (întrucât, potrivit soluției propuse de nominaliști, numai concretul, numai individualul este real, iar nu abstractul, conceptul, - Trinitatea). Sau - continuă explicația C.H. Haskins - „când era aplicată Bisericii, aceasta înceta de a fi o instituție divină cu o viață a ei proprie, - în schimb devenea pur și simplu un mod convențional de a desemna întregul corp al creștinilor, luați individual. Iar dacă era aplicată Statului, atunci - în cine sau în ce rezidă într-o mai mare măsură autoritatea suverană: într-un complex politic, sau în fiecare cetățean în parte?"

PIERRE ABÉLARD

Primele patru decenii ale secolului al XII-lea au fost dominate, în câmpul filosofiei, de personalitatea lui Pierre Abélard (1079-1142). Inteligența sa scânteietoare, temperamentul său pasional, impulsiv, polemic, precum și caracterul său dificil, egoist, prezumțios și irascibil; pe de altă parte, forța sa de seducție personală, îndrăzneala ideilor și subtilitatea argumentării, exercitând o influență extraordinară asupra discipolilor care îl adorau și îl urmau

1 Alte soluții propuse în cadrul „disputei universaliilor" au fost: *conceptualismul* (termen legat de teoria lui Abélard), care nega atât nominalismul cât și realismul; și *terminismul*, reprezentând poziția lui Occam - și care, în esență, a fost poziția nominalistă a scolasticii târzii.

2 Referindu-se la dogma biblică a „păcatului originar", teza realistă aducea o confirmare teoretică a doctrinei potrivit căreia păcatul lui Adam a corupt întreaga specie de „om", a cărei realitate era *conținută în individul* Adam; în timp ce teza nominalistă nega transmiterea păcatului la urmașii lui Adam, întrucât *nu specia „om"* constituie adevărata realitate, ci individul (în acest caz, Adam).

peste tot; în fine, viaţa sa particulară[1] în centrul căreia au stat legăturile sale de dragoste pasională şi nefericită pentru Heloiza, cu binecunoscutele urmări atât de fatale – o viaţă tumultuoasă şi dramatică povestită în patetica sa scriere autobiografică *Historia calamitatum mearum*, – toate acestea i-au creat acestui filosof dintre cei mai mari ai Evului Mediu o existenţă extrem de agitată şi, totodată, o aureolă de mit. Un prestigiu intelectual sporit şi de reputaţia pe care şi-o va crea – în timpul vieţii şi în secolele următoare – de precursor al gândirii libere şi al raţionalismului filosofic modern; de campion împotriva intoleranţei şi obscurantismului, personificate de puternicul său adversar Bernard de Clairvaux. – Pierre le Vénérable, ilustrul abate al mănăstirii Cluny, unde Abélard s-a retras până la sfârşitul vieţii, îl numea „Socrate al Franţei, sublimul Platon al Occidentului, Aristotel al nostru".

Discipol al renumitului magistru de dialectică şi retorică Guillaume de Champeaux, s-a opus cu vehemenţă încă din acei ani realismului profesat de acesta – totodată combătându-l şi pe profesorul său de teologie, Anselm de Canterbury, – susţinând doctrina nominalistă a lui Roscelin. La 23 de ani va deschide o şcoală proprie la Melun; apoi la Paris, unde va deţine şi catedra de filosofie la şcoala catedralei Notre-Dame; iar între 1135–1140, la şcoala mănăstirii Sainte-Geneviève, unde i-a avut discipoli sau doar audienţi pe John din Salisbury şi Arnaldo da Brescia, viitori episcopi ca Pietro Lombardo şi Otto din Freising, precum şi viitori papi ca Celestin II şi Celestin III.

Fără a fi elaborat un sistem comparabil cu cele ale lui Eriugena sau Anselm şi fără să fi avut întinsa erudiţie filosofică a acestora (şi

1 Decinzând dintr-o familie nobilă, destinat el însuşi carierei armelor dar pasionat de litere şi de filosofie, a renunţat la moştenirea părintească, a studiat la Chartres şi la Paris, după care a predat mulţi ani dialectica şi teologia la Melun, Corbeil şi Paris, cu un succes de public nemaiîntâlnit; fapt care i-a atras invidii şi nenumăraţi duşmani. În această epocă (avea 40 de ani) se plasează dragostea sa pentru foarte tânăra Heloiza (18 ani), cu care a avut un copil, Astrolab, şi cu care s-a căsătorit în secret. După oribila mutilare suferită din răzbunarea tutorelui Heloizei, Abélard s-a călugărit la mănăstirea St.-Denis (Heloiza a intrat şi ea în viaţa monahală), apoi s-a retras într-o existenţă de anahoret; dar, reclamat insistent de discipolii săi, şi-a reluat lecţiile (precum şi activitatea redactării operelor) cu un succes şi mai răsunător. Fiind condamnat – la instigaţia neîmpăcatului său duşman Bernard de Clairvaux – de două concilii (din 1121 şi 1141), şi voind să se împace cu Biserica, a apelat la papa Inocenţiu II, care însă l-a condamnat la tăcere. Heloiza – cu care a continuat să întreţină o corespondenţă rămasă faimoasă – i-a supravieţuit 22 de ani; a fost înmormântată alături de Abélard. În 1817, osemintele lor au fost transferate în cimitirul Père-Lachaise din Paris

fără să se preocupe de a dovedi cu ajutorul dialecticii existența lui Dumnezeu sau dogma Întrupării lui Hristos), Abélard a compensat însă asemenea carențe prin capacitatea sa excepțională de a aprofunda temele discutate. Abélard era înainte de toate un logician, care aborda problemele dialecticii timpului cu o încredere nemărginită în puterea rațiunii.

În primul rând, participarea sa la „disputa universaliilor" a fost de cea mai mare importanță, datorită acuității argumentației și ingeniozității soluțiilor sale. Criticând atât exclusivismul nominalismului lui Roscelin, cât mai ales – cu o vervă polemică ce nu evita nici ridiculizarea – realismul excesiv susținut de Guillaume de Champeaux, Abélard formulează doctrina conceptualistă[1]. Numai individualul poate avea o existență, substanța nu este decât într-o anumită ființă, obiect, etc.; conceptul, universalul, nu este realitate (*res*), – dar nici doar un simplu nume (*nomen*), ci un discurs (*sermo*). Limbajul este compus din cuvinte convenționale prin care se exprimă o noțiune abstractă, care adoptă forma generală a unor concepte; aceste cuvinte au doar o funcție logică și un caracter funcțional; universalul (conceptul, genul, specia) nu există în sine însuși, ci în lucrurile individuale, dar, separat de acestea. Genurile (speciile, ideile generale) există întrucât și în măsura în care se referă, cu titlu de predicat la subiecte individuale, care sunt singurele lucruri existente[2], deci, cu alte cuvinte, având o existență reală. Ca urmare, universalul este un discurs (*sermo praedicabilis*), capabil a servi ca arbitru.

În privința raportului dintre „autoritate" și rațiune, Abélard o plasează pe prima în dependență de a doua, – aceasta din urmă păstrându-și preeminența; rațiunea poate descoperi singură adevărul – și numai când nu apelezi la rațiune poți să dai crezare „autorității". Primatului credinței – *credo ut intelligam* – gândirea lui Abélard îi opune primatul rațiunii: *intelligo ut credam*.

Ca urmare, în gândirea lui logica deține o poziție fundamentală: logica este adevărata știință, ea aparține filosofiei în aceeași măsură

1 Termenul „conceptualism" nu era încă în uz în sec. XII, – când se distingeau doar două poziții, nominalistă și realistă, care negau sau, respectiv, afirmau realitatea „universaliilor". Negând valoarea acestora, conceptualismul lui Abélard se prezenta ca o variantă a nominalismului.

2 Cunoașterea începe prin perceperea individualului, – deci pe cale sensibilă, – dar fără a se putea lipsi de imaginație; universalul nu este o realitate, ci doar o operație a intelectului, rezultatul acestui efort de abstractizare.

Basorelief lucrat în aur, de pe frontonul altarului (*Antependium*) domului din Aachen. – Sec. X.

ca metafizica, aceste două ramuri ale filosofiei integrându-se reciproc, fiind în mod evident necesare una alteia. Ele nu trebuie însă confundate; căci, în timp ce metafizica se ocupă de realitate, logica se ocupă de discursul rațional; de aceea, și natura „universaliilor" trebuie raportată la acest discurs, iar nu la realitate. Așadar, problema „universaliilor" ține de epistemologie, nu de ontologie. – Opera în care ideile lui Abélard privind logica sunt expuse mai pe larg și mai organizat este *Dialectica*[1].

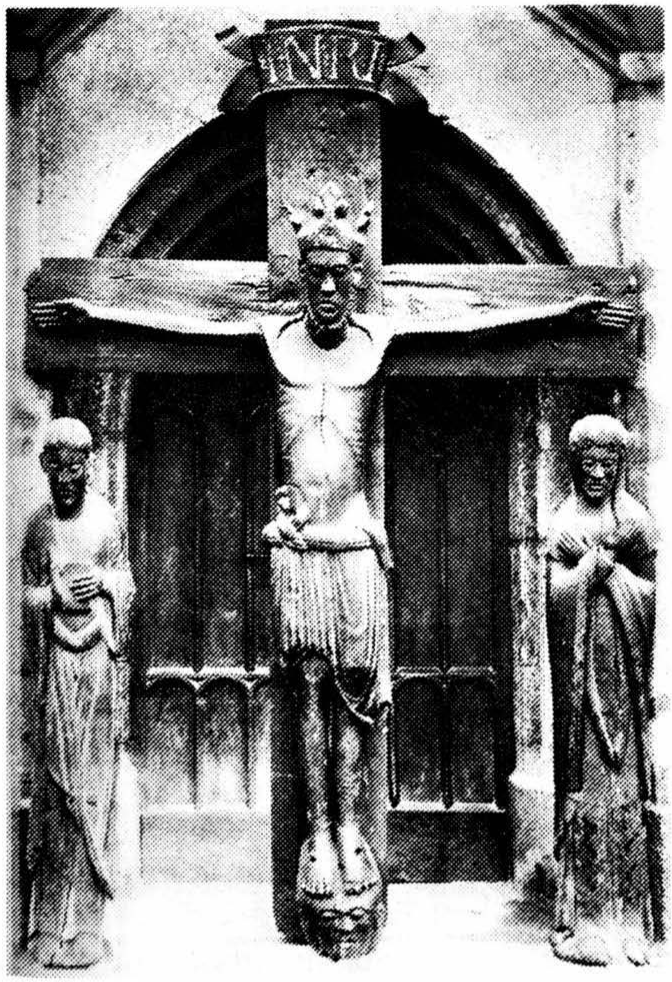
Cu toate acestea, nu înseamnă că Abélard ar fi fost – cum exagerat este considerat adeseori – un „liber cugetător", sau un „rationalist" în înțelesul modern al cuvântului. N-a intenționat să facă uz de dialectică pentru a demonstra rațional tainele credinței

1 Descoperită în 1836 de Victor Cousin (care a și dat manuscrisului acest titlu), lucrarea este divizată în 5 părți, dovedind – printre altele – o aprofundată cunoaștere a autorilor comentați (Porphirios, Aristotel, Boethius), pe care Abélard i-a asimilat mai bine ca oricare dintre contemporanii săi. – Alte două lucrări de logică (descoperite de Geyer, în 1919) tratează aceeași materie într-o manieră diferită.

(cum procedase Anselm), şi cu atât mai puţin pentru a contrazice premeditat sau a ataca dogmele Bisericii: „Nu aş vrea niciodată să fiu un Aristotel dacă acest lucru ar trebui să mă despartă de Hristos"- mărturiseşte el într-o scrisoare adresată Heloizei. Nu respingea formula: *credo ut intelligam*, – dar punea accentul de importanţă şi de interes mai mult pe *intelligam* decât pe *credo*. Căci dogmele Bisericii nu i se păreau a fi nişte impenetrabile adevăruri supranaturale, ci că ele conţin propoziţii care se impun atenţiei filosofului, asupra cărora el îşi putea exercita capacităţile raţiunii, – şi cărora filosoful nu le putea aplica alte legi decât cele ale logicii şi ale gramaticii.

Urmarea a fost că, voind să dea o explicaţie raţională şi ţinând seama de aspectele „umane" ale unor dogme, Abélard a comis unele „erori"- pe care, apoi, a trebuit să le retracteze. Astfel: abia dacă a dat atenţie ideii „păcatului originar", considerându-l mai mult o pedeapsă decât o greşeală degradatoare pentru neamul omenesc; „graţia divină" o vedea mai degrabă ca un ajutor decât ca un agent de transformare interioară a omului; în privinţa lui Dumnezeu, stabilise distincţii funcţionale bazate pe atributele tradiţionale ale fiecăreia dintre persoanele Trinităţii în parte (în Tatăl – omnipotenţa; în Fiul – înţelepciunea; în Sf. Spirit – iubirea), fiecare reprezentând o modalitate a unei esenţe unice, dar neconstituind nici una întreaga esenţă divină. – Apoi: în discutarea unor teme teologice Abélard nu lăsa spaţiu credinţei; susţinea că şi înţelepţii Antichităţii intuiseră dogma Trinităţii (căci, în neoplatonism, cele trei persoane se regăsesc în triada *Dumnezeu – nous – sufletul lumii*), precum şi dogma Întrupării Logosului; că în fine, credinţa nu este decât o părere, o simplă supoziţie dacă nu este sprijinită de preţiosul ajutor al raţiunii. „În afară de aceasta, admiraţia exagerată pe care Abélard a nutrit-o pentru filosofia anticilor (o filosofie, pe atunci, puţin cunoscută) a contribuit să întărească în el convingerea că revelaţia şi morala creştinismului nu sunt altceva decât încoronarea, sau, aşa-zicând, «produsul» eticii şi raţiunii naturale" (D. Knowles).

Opera lui Abélard care a însemnat un moment de răscruce în domeniul metodologiei scolastice, intitulată *Pentru şi contra* (în original: *Sic et non*) este o culegere de texte foarte diverse ca temă sau subiect – pasaje din *Biblie*, scrieri ale Părinţilor Bisericii, hotărâri ale conciliilor, – în legătură cu 158 de probleme teologice. Textele sunt citate în grupuri de câte două, divergente, fiecare text contrazicându-l pe celălalt (întotdeauna autorul accentuând mai mult



„Răstignirea". Monumental grup sculptural de lemn.
Biserica din Innichen. - Mijlocul sec. XII.

contrastul decât afinitatea dintre ele) - şi, fără a căuta să dea o rezolvare contradicţiilor (reale sau aparente), lăsându-l pe cititor să aleagă una sau cealaltă din soluţii, stimulându-l să o caute pe cea justă, sau pe cea care i se pare mai bună.

Procedeul alăturării a două afirmaţii contradictorii nu era nou; noutatea care apărea în *Sic et non* consta în faptul că autorul nu termina prin a le pune în concordaţă, sau nu combătea afirmaţia pe care o considera neîntemeiată, ci îl obliga pe cititor să aprecieze şi să judece singur. Interesul operei lui Abélard consta tocmai în această *îndoială metodică* (cum numea Descartes acest procedeu). „A te întreba des şi chibzuit este cheia care deschide poarta înţelepciunii" - scrie Abélard; iar în prologul operei: „Îndoindu-ne, suntem îndemnaţi să ne punem întrebări, şi prin examinare (*quaestio*) ajungem la adevăr".

Totuşi, *Sic et non* nu exprimă o poziţie de principiu sceptică, şi nici nu urmăreşte să încurajeze o asemenea atitudine: de negare a unor propoziţii teologice punându-le în contradicţie între ele; şi prin urmare, nici o atitudine de dezavuare a textelor citate, numai pentru că se contrazic[1]. În realitate, obiectivul autorului era dublu. Întâi - unul didactic: să pună la dispoziţia studenţilor săi un instrument de studiu, să le propună subiecte de discuţie, obişnuindu-i cu metodele didactice curente în şcolile timpului[2]. Al doilea: punând mai mult accentul pe contradicţii decât pe concordanţe, Abélard reacţiona astfel contra învăţământului prea simplist bazat pe principiul acceptării oarbe, nediferenţiate, a afirmaţiilor unei „autorităţi". Şi, într-adevăr, *Sic et non* a avut rolul şi meritul de a fi deschis un câmp nou dialecticii, de a fi dat un impuls apreciabil studiului dialectic al teologiei. Elaborată în moduri mai complexe, metoda lui Abélard o vom regăsi şi la Toma din Aquino.

Valoarea şi noutatea gândirii lui Abélard s-a verificat şi în domeniul eticii. (Uneori, Abélard este considerat chiar fondatorul, în Evul Mediu, al acestei discipline.)

Tratatul - redactat în forma unui dialog între un filosof (păgân) şi un creştin - intitulat *Ethica seu scito te ipsum* („Cunoaşte-te pe tine însuţi") este interesant pentru îndrăzneţul său subiectivism şi pentru importanţa pe care o acorda primatului conştiinţei. Cadrul discuţiei este teologic, dar soluţiile propuse sunt pur raţionale. Împotriva opiniei curente, oficiale, după care actul moral este cel care se conformează normei divine, Abélard raportează toate problemele etice la conştiinţa subiectivă, susţinând că acţiunea nu are nici o valoare morală, nu este nici bună nici rea *în sine*, ci numai în raport cu intenţia celui care o execută. Binele (sau răul) nu rezidă în acţiune, ci numai în conformarea (sau neconformarea) voinţei cu conştiinţa. Păcatul, la fel ca fapta bună, se reduce la o *intentio animi*. Prin urmare, păcatul constă în a contraveni acestei norme care rezidă în conştiinţa omului; nu acţiunile exterioare trebuie judecate sau

1 Vd. *supra*, cap. „Educaţia şi învăţământul".

2 Dealtminteri, Abélard îl previne pe cititor că incongruenţele ar putea proveni din alterarea textelor, din greşeli de transcriere, vicii de interpretare, folosirea unor cuvinte într-un sens neobişnuit, etc.; împrejurări care pot da loc unor contradicţii doar *aparente*. - „Soluţia acestor controverse va fi găsită în multe cazuri, gândindu-ne că aceleaşi cuvinte au fost întrebuinţate de diferiţii autori în accepţii diferite"- scrie el în prolog.

Pictură romanică: scene biblice de pe plafonul bisericii din Zillis. – Sec. XII.

condamnate, ci intenţia noastră. Este o deosebire între înclinaţia naturală, din fire spre rău (*vitium*) şi consimţământul nostru la această înclinaţie (*peccatum*)[1]. Ca urmare, nici „păcatul strămoşesc" al lui Adam nu poate apăsa asupra noastră. Abélard admite că suprena normă de conduită este voinţa lui Dumnezeu; nu nega că fapta bună este pe deplin bună când conştiinţa omului concordă cu norma divină. Totuşi, doctrina sa a fost condamnată de Conciliul din Sens, pentru că acorda preeminenţă liberului arbitru, minimalizând în schimb doctrina relativă la primatul absolut al legii divine.

Abélard, magistrul care timp de 40 de ani a exercitat o influenţă neobişnuită asupra studenţilor săi, a ridicat dialectica la înălţimea unui mare prestigiu intelectual. Prin faptul că a introdus filosofia în studiul teologic, influenţa lui se va afirma şi asupra misticismului

1 De aceea – afirmă Abélard – cei care l-au condamnat pe Hristos nu au păcătuit, pentru că nu l-au cunoscut! Iar cei care au intenţionat să comită o crimă, dar fără să o comită, sunt tot atât de vinovaţi de păcatul crimei ca şi cum ar fi făptuit-o.

speculativ. „Meritul său cel mai semnificativ este de a fi abordat problemele teologice şi morale ca pe tot atâtea chestiuni care puteau fi iluminate, explicate şi, în parte, rezolvate pe baza unui mod de a le dezbate riguros raţional" – adaugă D. Knowles. „El a încercat să rezolve probleme de credinţă şi de conştiinţă (sau de morală), nu în baza criteriului drastic al unui principiu abstract, ci ţinând seama de împrejurările care se prezintă în experienţa obişnuită".

FILOSOFIA ÎN SEC. XIII. REDESCOPERIREA LUI ARISTOTEL

Faptul dominant, faptul care a revoluţionat gândirea filosofică a secolului al XIII-lea a fost reactualizarea aristotelismului. Alte două împrejurări i-au asigurat condiţiile unui studiu aprofundat, larga difuzare şi înaltul prestigiu în lumea culturală: fondarea universităţilor – centre de studiu şi de vii dezbateri în jurul tezelor lui Aristotel – şi crearea celor două ordine de „călugări cerşetori" – al dominicanilor („predicatori") şi al franciscanilor („fraţi minori"), – din rândurile cărora au apărut cei mai numeroşi şi mai originali gânditori, propagatori ai acestei filosofii.

Ordinul dominican a fost primul ordin monastic în a cărui „regulă" studiul a intrat ca un element esenţial. Fiecare mănăstire dominicană îşi avea şcoala sa dotată cu o bibliotecă proprie. În mănăstirile mai importante (din Paris, Oxford, Cambridge, Köln, Bologna), aceste şcoli aveau structura unor *studia generalia*, în care învăţământul filosofic şi teologic deţinea primul loc. Ordinul franciscanilor – a căror misiune prevăzută în „regula" lor era, la început, doar de a predica umilinţa, penitenţa şi reforma morală – a adoptat şi el în curând acelaşi obiectiv. Încât, către 1240, cele două „ordine de studioşi" – cum îi numea R. Bacon – nu se mai deosebeau sub raportul profilului intelectual[1].

Călugării acestor două ordine care se dedicau studiului au intrat, chiar din primii ani, în învăţământ, ca profesori în cele mai prestigioase *studia generalia*; mai întâi dominicanii, iar peste câţiva ani (din 1232) şi franciscanii. La Paris, dominicanii s-au instalat în

1 Structuri analoge au adoptat – obţinând şi ei, către mijlocul secolului, dreptul de a preda în şcoli şi universităţi – şi alte noi înfiinţate ordine de „călugări cerşetori" (cistercienii, carmelitanii, augustinienii).

1218, iar franciscanii, în anul următor. Magiştri dintre cei mai renumiţi au intrat, aproape imediat, în rândurile lor. Conflictele care au urmat cu autorităţile universitare au fost aspre şi de lungă durată[1]. Fapt este că, timp de aproximativ un secol, aproape toţi marii filosofi şi teologi au aparţinut Ordinului franciscan (Robert Grosseteste, Roger Bacon, Bonaventura, Alexander din Halles, etc.) sau celui dominican (Robert Kilwardby, Albert cel Mare, Toma din Aquino, ş.a.).

Emulaţia dintre magiştrii aparţinând celor două ordine a fost profitabilă pentru obiectivul lor comun: acela de a concilia filosofia lui Aristotel cu învăţătura Bisericii, spre a servi credinţei.

Interesul pentru logica aristotelică, demonstrat de scrierile lui Abélard, provocase vii reacţii; reacţii care au alarmat şi mai mult Biserica, acum, după ce între timp fuseseră traduse din arabă în limba latină (şi însoţite de notele comentatorilor arabi) operele lui Aristotel: *Fizica, Metafizica, Politica,* tratatul *Despre suflet* şi *Etica nicomahică*. Până la apariţia acestor traduceri, Aristotel era cunoscut în Occident aproape numai prin comentariile lui Boethius. Sinteza doctrinară datorată lui Augustin – autoritate nediscutată timp de atâtea secole – nu mai satisfăcea pe cititorii acestor scrieri recent traduse; căci gândirea aristotelică afirma ferm şi stimula în modul cel mai evident încrederea în puterea raţiunii.

Dar textele aristotelice (întrucâtva alterate şi de interpretări neoplatonice) erau în contradicţie cu doctrina creştină (afirmând, de pildă, eternitatea lumii); drept care, Conciliul din Paris din 1210 a interzis, sub pedeapsa de excomunicare, predarea în şcoli a acestor scrieri şi a relativelor comentarii[2]. În schimb, dacă predarea lor era interzisă în învăţământ, lectura lor nu era interzisă teologilor; care, într-adevăr, s-au şi servit de ele – chiar în cursurile lor: de pildă, la universităţile din Oxford şi Toulouse[3]. Interdicţia va fi repetată după

1 Vd. vol. VI, cap. *Universităţile*.

2 Aceeaşi hotărâre conciliară îi condamna ca „eretici" pe Amaury de Bène şi David de Dinant. Nu putem şti ce raporturi existau între doctrina profesată de cel dintâi şi filosofia lui Aristotel; în schimb, despre David se ştie că a fost acuzat în mod explicit de Roger Bacon şi Albert cel Mare că se servise de textele aristotelice spre a le da o interpretare materialistă şi panteistă.

3 Universitatea din Toulouse chiar căuta să atragă studenţi din cât mai multe regiuni, menţionând că în programa sa de studii erau prevăzute cursuri şi comentarii privind filosofia lui Aristotel.

cinci ani; de astă dată specificându-se că era vorba de operele aristotelice de metafizică şi de filosofia naturii.

Dar a treia interdicţie, promulgată de bula papei Grigorie IX în 1231, aducea o precizare importantă: doctrina lui Aristotel putea fi propagată după ce va fi expurgată de erorile sale. Eficacitatea acestor interdicţii a fost însă minimă; chiar dacă ele n-au fost retrase în mod expres, cu timpul au căzut în desuetudine. Se ştie că, între 1230–1240, programa de studii a facultăţii de arte liberale includea *Etica* şi *Metafizica*; şi că, în perioada aceasta, Roger Bacon putuse să ţină la Paris lecţii despre *Fizica* şi *Metafizica* aristotelice; că, în 1251, se ţineau tot acolo lecţii şi comentarii asupra tratatului *Despre suflet*; şi că, în 1255, aceeaşi facultate a universităţii pariziene pretindea şcolarilor săi studiul obligator al tuturor operelor lui Aristotel care se aflau în circulaţie. – Dacă, totuşi, în 1263, papa Urban IV repetă interdicţia predării unor cursuri privind acele cărţi de filosofia naturii care fuseseră oprite în 1210, este că hotărârea papală viza nu atât adevăratul aristotelism (şi cu atât mai puţin cel expurgat), cât varianta sa net eterodoxă: aşa-numitul „averroism latin"[1].

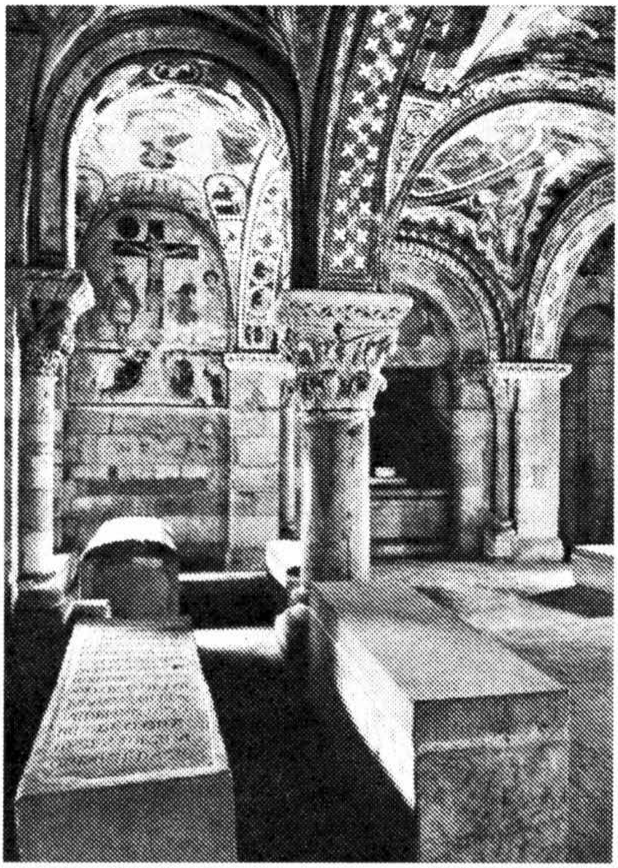
Dar şi această interdicţie a lui Urban IV a rămas literă moartă[2]. Rămâne cert faptul că, în al şaselea deceniu al secolului al XIII-lea, Aristotel devenise pentru cei mai mulţi „Filosoful" prin antonomasie; ba, pentru unii, era chiar un fel de precursor al lui Iisus Hristos!

Între timp, teologii şi filosofii nu s-au abţinut nici un moment de a citi şi a studia atât textele lui Aristotel, cât şi cele ale comentatorilor săi arabi. Printre aceştia se numără şi unul din profesorii cei mai renumiţi ai universităţii pariziene, devenit episcop de Paris, Guillaume d'Auvergne (cca 1180–1249), considerat de către unii autori moderni ca „primul mare filosof al secolului al XIII-lea".

Bun cunoscător al lui Aristotel, el pune din plin la contribuţie

1 Vd. *infra*, paragraful intitulat astfel.

2 „S-a remarcat, dealtminteri, că Wilhelm din Moerbeke – cunoscutul traducător, din original, al lui Aristotel – şi Toma din Aquino s-au întâlnit chiar la curtea lui Urban IV; şi că papa trebuie să fi cunoscut, şi poate chiar să fi încurajat proiectul unei noi traduceri şi al unui comentar al lui Aristotel" (M. de Wulf). – Cum spuneam, chiar dacă aceste interdicţii n-au fost retrase formal, autoritatea ecleziastică s-a arătat tot mai tolerantă în privinţa lor. Pe de altă parte, nu trebuie uitat că ele n-aveau valoare obligatorie decât pentru şcolile din Paris.



Vedere parțială a „Panteonului Regilor". Sec. XII. – S. Isidor, León.

operele acestuia, creând o doctrină coerentă, de o remarcabilă claritate, disciplină metodologică și independență în spirit[1]. În tratatul său de metafizică *Despre univers* (care i-a inspirat și pe Bonaventura și pe Albert cel Mare) locul central îl ocupă problema existenței lui Dumnezeu, cauza eficientă unică a lumii, esență pură, și a cărui infinitate este bazată pe perfecțiunea existenței; în comparație cu existența lui Dumnezeu, cea a celorlalte creaturi nu este decât un simulacru[2]. De asemenea, Guillaume se ocupă de entitățile sensibile, cognoscibile pe calea simțurilor, compuse din materie primară și forme inteligibile, neavând o extindere spațială; pe acestea din urmă le consideră – cel dintâi între scolasticii secolului – forme pure, lumini intelectuale făcute pentru a-l contempla numai pe Creator.

1 Să mai adăugăm că scrierile sale conțin de asemenea abundente și prețioase observații asupra moravurilor poporului, clerului și universitarilor.

2 Guillaume este „primul care a introdus în scolastică o diferențiere reală între esența și existența lucrurilor create, – teză pe care Toma din Aquino o va folosi ca punct de plecare în metafizica sa" (Oct. Nistor, citându-l pe N. Abbagnano).

În tratatul *Despre suflet*, Guillaume tratează pe larg problema cunoașterii, refuzând – asemenea lui Augustin – distincția dintre suflet și facultățile sale intelectuale. Cunoașterea are un triplu obiect: lumea exterioară (asupra cărora ne informează simțurile și inteligența, intelectul), sufletul – a cărui existență și proprietăți esențiale conștiința le percepe direct, – și primele principii de demonstrație, ca, de pildă, principiul contradicției, principii care au o valoare independentă de existența lumii contingente.

Englezul Alexander din Halles (cca 1170–1245), primul franciscan magistru principal al catedrei de teologie a universității din Paris, este autorul unei compilații de mare autoritate în epocă, intitulată *Summa Theologica*, operă în același timp filosofică și teologică (asemenea, cum spuneam, tuturor lucrărilor similare din sec. XIII), respectuos omagiată de Bonaventura, sursă de inspirație pentru Albert cel Mare, larg folosită și de Toma din Aquino.

Autorul era familiarizat cu întreaga operă (cunoscută atunci) a lui Aristotel; se folosește și de comentariile arabilor, însă argumentele și soluțiile le împrumută de la autorități de orientări diferite. Pentru Alexander din Halles, Dumnezeu este act pur, realitate infinită, a cărui existență rațiunea o poate demonstra contemplându-i operele și analizând conținutul ideilor sale. Tot ce există în afara lui Dumnezeu este, substanțialmente, distinct de Dumnezeu; este compus din esență și existență, din materie și formă, din potență și act[1].

Școala franciscană din Oxford este reprezentată de Robert Grosseteste (m. 1253) și Roger Bacon (m. 1294).

Primul, cancelar al acelei universități și episcop de Lincoln, era în strâns și permanent contact cu centrul intelectual parizian. Personalitate de o mare erudiție, interesat de probleme științifice[2], cunoscător al limbii grecești și traducător al operelor lui Pseudo-Dionisie, Ioan Damaschinul și Aristotel (*Etica nicomahică*), Grosseteste este și autorul a numeroase opere de filosofia naturii, de metafizică și de psihologie, în care ideile lui Augustin apar alături de teorii neoplatonice și aristotelice. Între acestea, însă, predominantă rămâne doctrina augustiniană; însăși conștiința noastră despre existența lui Dumnezeu este în acest sens argumentul peremptoriu; dar și rațiunea, care trebuind să explice schimbarea este obligată să ajungă

1 Pentru accepția dată acestor termeni de Aristotel, de scolastici și de filosofii ulteriori, vd. *Dicționar de filosofie*, Oct. Nistor (*op. cit.*), Italo Sordi (*op. cit.*), etc.

2 Vd. vol. VI, capitolul *Știința*.

Pictură romanică: „Uciderea pruncilor" –
frescă din biserica S. Isidoro din León. – Între 1157–1188.

la concluzia existenței unei Ființe eterne și imuabile. Dumnezeu este lumina prin excelență; lumină la care participă și tot ce ființează – deși rămâne fermă distincția de substanță dintre Dumnezeu și ceea ce el a creat. Nu numai sufletul participă la lumina divină, ci și „orice ființă corporală este compusă din materie și formă, iar forma corporalității este lumină". (Din neoplatonism derivă ideea lui Grosseteste că „lumina este element substanțial, realitate subtilă care pătrunde corpul, și care, răspândindu-se imediat în materia primară, îi conferă acesteia extensiune spațială"– M. de Wulf).

Și psihologia sa este de inspirație augustiniană: sufletul este răspândit în întregul corp, precum Dumnezeu în Univers. În *De libero arbitrio*, Grosseteste afirmă că ideea de libertate a omului nu este incompatibilă cu predestinarea, cu soarta, cu grația divină sau cu existența păcatului; totuși, liberul arbitru există, dar hotărârea liberă a omului în privința actelor sale este și trebuie să fie întotdeauna precedată de o judecată a rațiunii.

Discipolul său Roger Bacon este preocupat în primul rând de problema cunoașterii – care poate fi obținută în două feluri: prin argumentul rațional și prin experiment. Experimentul are triplul avantaj: de a genera o certitudine, care exclude orice îndoială; de a ajunge la rezultate pe care argumentarea logică singură nu le poate

atinge; şi de a da posibilitatea de cunoaştere a prezentului, a trecutului şi a viitorului.

Asemenea idei, însă, precum şi elogiul pe care îl aduce spiritului ştiinţific al lui Aristotel nu trebuie să inducă în eroarea de a-l considera pe R. Bacon ca „fondator al ştiinţei experimentale"; căci el însuşi ţinea să precizeze: „Singura ştiinţă care comandă tuturor celorlalte este teologia"; iar altă dată: „Nu există decât o singură înţelepciune desăvârşită: cea cuprinsă în *Scripturi*".

BONAVENTURA

Un excelent cunoscător al lui Aristotel (pe care îl citează în scrierile sale de peste o mie de ori) – dar şi al lui Platon şi, mai ales, al lui Augustin – a fost Giovanni da Fidenza (1221–1274), cunoscut în istoria filosofiei medievale (după beatificarea sa de către Biserica catolică) sub numele de Sf. Bonaventura. Călugăr franciscan, discipol al lui Alexander din Halles, profesor de teologie al universităţii din Paris, superior-general al Ordinului său şi cardinal-episcop de Albano, Bonaventura este şi autorul unui enorm număr de scrieri, prevalent teologice.

În personalitatea complexă a lui Bonaventura se întâlneşte filosoful cu teologul dogmatic şi cu misticul; şi – mai presus de tot – umilitatea franciscanului care nu se vrea decât un modest continuator al tradiţiei augustiniene (intim legată de misticismul său) şi a scolasticii timpurii. Totodată, însă, Bonaventura ţine să releve erorile lui Aristotel şi ale filosofilor arabi, ale averroismului şi panteismului, – şi chiar ale magistrului său Pietro Lombardo (ale cărui *Sentenţe* le-a comentat, critic).

În centrul gândirii lui Bonaventura stă cercetarea şi „calea inimii"– căutarea afectivă a lui Dumnezeu, itinerarul întru Dumnezeu[1], după cum indică însuşi titlul operei sale capitale: *Itinerarium mentis in Deum*. Pornind dinspre lumea lucrurilor sensibile (care sunt „urmele" lui Dumnezeu) înspre interior – înspre sufletul omului, care este chipul lui Dumnezeu – şi, de aici, urcând spre transcendent (spre Fiinţa şi Binele suprem)[2], acest itinerar îl duce pe

1 *Întru Dumnezeu* (*in Deum*) – ceea ce indică o mişcare a sufletului, şi nu numai o direcţie, *spre* Dumnezeu: „căci Dumnezeu însuşi este prezent în primele noastre încercări şi stăruinţe spre el" (J. Chevalier).

2 Care, după Bonaventura, se defineşte prin aptitudinea sa de a se răspândi în tot ceea ce creează.

O capodoperă a miniaturisticii anglo-saxone, operă a Şcoalei din Winchester. - Către 975.

om la ceea ce acesta aspiră, la ceea ce nu-l pot ajuta facultăţile intelectului: la repaos, la odihna în iubirea şi contemplarea divinităţii. - La fel ca Grosseteste (şi, în general, ca ceilalţi gânditori franciscani, care manifestă o aplicaţie aproape constantă spre misticism), Bonaventura este apărătorul tezei despre aşa-numita „iluminaţie divină", care ilumineză direct intelectul oamenilor[1].

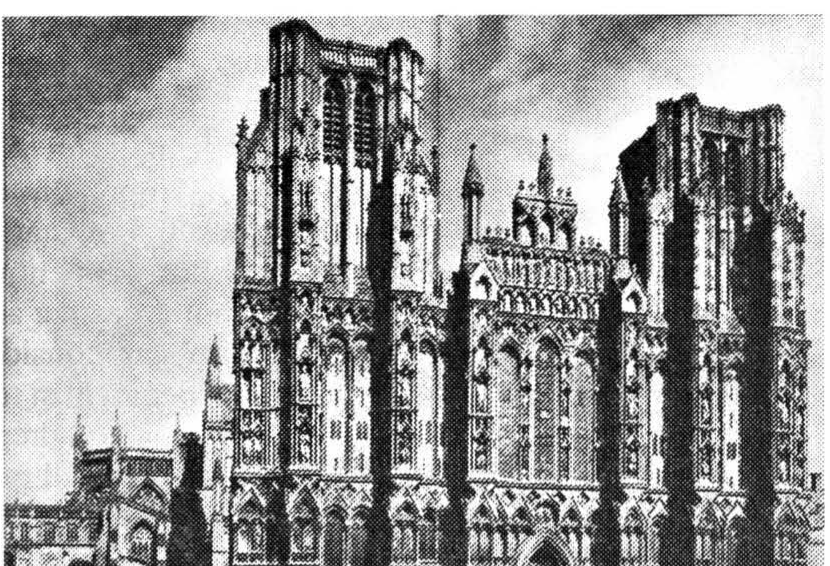
1 „La fel ca Robert Grosseteste, Bonaventura a elaborat o teorie a luminii. În concepţia sa, lumina nu este un corp, ci forma tuturor corpurilor, - şi aceasta ocupă un loc diferenţiat în ierarhia existenţelor potrivit măsurii în care participă la lumină" (Oct. Nistor). - Doctrina lui Bonaventura despre lumină, care conferă chiar corporalitate fiinţelor şi lucrurilor, exaltă - asemenea iubirii divine despre care vorbeşte Francisc din Assisi - frumuseţea şi înrudirea tuturor fiinţelor din Univers. Pe de altă parte, pusă în legătură cu fenomenul cunoaşterii - activitate de asemenea de natură luminoasă, - lumina favorizează exaltarea mistică a sufletului.

Filosofia naturii și metafizica lui Bonaventura se află într-o corelație intimă cu teodiceea lui – cu „teologia naturală", care pune problema cunoașterii lui Dumnezeu și a providenței divine în termenii rațiunii.

Ceea ce ființează, ființele – distincte de Dumnezeu – sunt umbrele, imaginile și urmele divinității. Bonaventura nu interpretează niciodată ființa limitată – alcătuită din materie și formă, potență și act – prin ea însăși, decât prin rolul divinității care îi susține realitatea și activitatea. „Potrivit concepției sale, nu numai existențele corporale, ci și cele spirituale posedă o materie; căci și existența spirituală, fiind creată, este alcătuită din potență și act, care pot fi convertite în materie și formă. Dar materia spirituală este o potență pură și constituie împreună cu materia corporală, supusă corupției, unica materie omogenă. Forma fiind întotdeauna universală, deoarece se realizează într-o multitudine de indivizi, pentru Bonaventura principiul individualității rezultă numai din solidaritatea între materie și formă" (Oct. Nistor).

Materia primară, substratul cel mai general a ceea ce ființează, nu este total pasivă; ea poartă în sine formele însele, în stare de germeni incompleți dar activi – *rationes seminales* – care, la fiecare transformare substanțială, acționează împreună cu agenții exteriori. – În sfârșit, doctrina despre suflet o amintește pe cea a lui Platon (pe care Bonaventura îl situa deasupra lui Aristotel); fără a fi separat de corp, pătrunzându-l cu viața lui proprie și, deci, fiind motorul corpului, sufletul rămâne însă o substanță spirituală, nemuritoare. Dintre activitățile sufletului, inteligența (puterea de gândire) este cea care deține funcțiile cognitive – ajutate de lumina divină, din care inteligența derivă. Totuși, voința este facultatea și activitatea cea mai nobilă a sufletului, întrucât omul – dotat, prin însăși natura sa, cu liber arbitru – poate alege singur între bine și rău; mai ales că însăși judecata sa, în mod natural, îl îndeamnă să facă binele.

Postulând valoarea absolută a iluminației divine și limitând dintru-nceput rolul rațiunii, „Bonaventura făcea sinteza augustinismului franciscan", în timp ce Toma din Aquino, „pe cea a aristotelismului dominicanilor"; de aici, direcțiile divergente ale doctrinelor lor: „Bonaventura va alege calea misticii speculative, în timp ce Toma, ceva mai prudent sau, mai degrabă, mai filosof, va căuta să păstreze și să cultive tăriile rațiunii. De aceea, din punct de vedere



Catedrala din Wells, prima construcție religioasă în cel mai autentic stil gotic englez. - Sec. XII-XIII.

filosofic, între ei se stabilește deosebirea dintre iraționalism și raționalism"[1].

ALBERT CEL MARE

Personalitatea care a marcat o epocă, născut[2] în familia conților de Bollstädt, Albert - pe care chiar contemporanii îl supranumeau „Magnus", iar pentru erudiția sa enciclopedică, „Doctor universalis" - și-a făcut studiile la Bologna și Padova, le-a continuat la Köln și Paris, a intrat în Ordinul dominican, și a predat teologia și filosofia în mai multe orașe. (Discipolul său preferat, asupra căruia a avut un considerabil ascendent, a fost Toma din Aquino). Numit „provincial" - superiorul Ordinului dominican pentru Germania, - apoi episcop de Regensburg, chemat a doua oară să predea la universitatea din Paris, a preferat să se retragă într-o viață de intens studiu, la mănăstirea dominicanilor din Köln.

1 Gh. Vlăduțescu; autor care precizează însă, folosind acești, termeni, că „nici iraționalismul bonaventurian, nici raționalismul tomist nu se vor desfășura în forma pură a conceptului absolut"; primul, caută să combine doctrina iluminației divine cu abstracția aristoteliciană a cunoașterii intelectuale; „în timp ce raționalismul tomist va fi stânjenit de iraționalismul credinței".

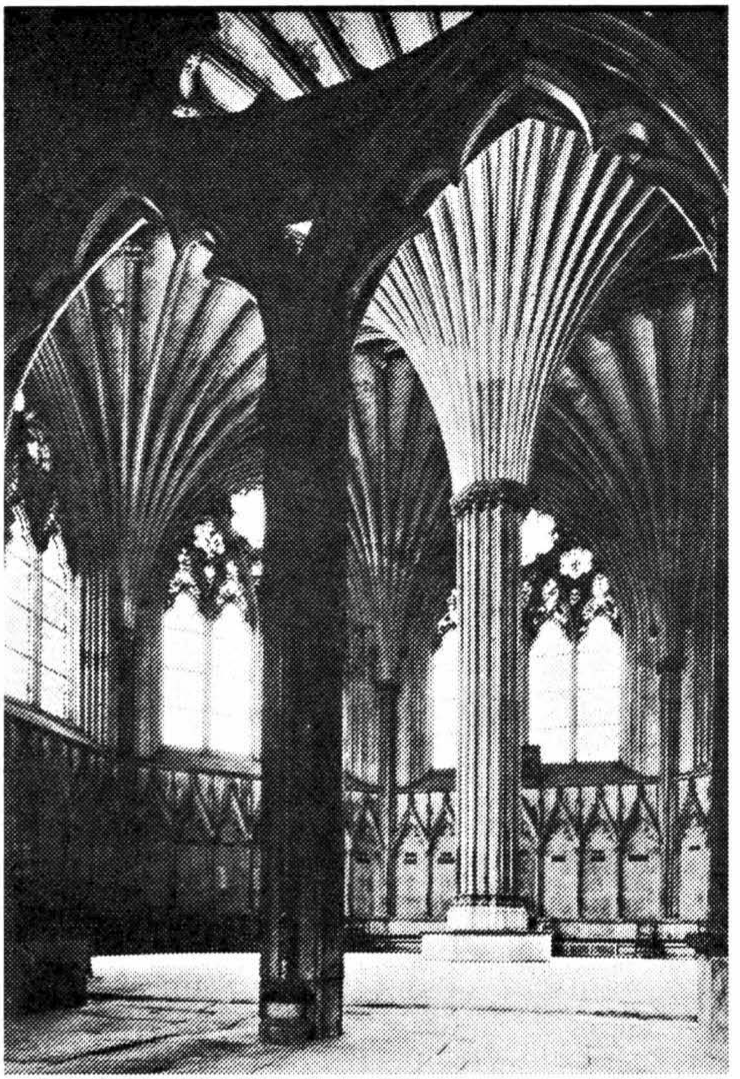
2 După unii autori, în 1193; după alții, în 1206 sau 1207. A fost profesor de teologie și filosofie în mai multe orașe: Paris, Köln, Hildesheim, Freiburg, Regensburg, Strassburg și din nou la Köln, unde s-a retras și, după 12 ani, a murit, în 1280.

Bucurându-se de o reputație universală de mare erudit, autor al unui număr imens de opere (ediția din 1890–1899 numără 38 de volume)[1], citat de eruditi în scrierile lor încă în timpul vieții – lucru cu totul neobișnuit în sec. XIII – alături de numele lui Aristotel, Avicenna și Averroes (și considerat, de contemporani, egal cu aceștia), Albert a exercitat o influență imensă asupra învățământului epocii. Și aceasta, nu atât prin originalitatea ideilor, cât pentru faptul că a recunoscut validitatea deplină a rațiunii pentru găsirea adevărului; ceea ce însemna că filosofia nu mai trebuia considerată o modestă *ancilla theologiae*, ci o disciplină specifică și de-sine-stătătoare, trebuind să fie cultivată pentru ea însăși, ca un drept, chiar ca o datorie a omului – ființă înzestrată de natură cu darul rațiunii și cu dorința cunoașterii.

Or, principala călăuză pe drumul cunoașterii, depozitarul celei mai mari și mai variate cantități de cunoștințe fusese Aristotel; de aceea, idealul lui Albert a fost să poată publica întreaga operă a acestuia, însoțind-o de un vast comentar informativ și critic, în care să aducă în discuție interpretările și adausurile comentatorilor ce contraveneau tradiției gândirii creștine. Iar la toate acestea, să adauge toate informațiile pe care putuse să le adune din sursele cele mai diverse, inclusiv – fapt nou în filosofia medievală – observațiile sale proprii, empirice, de om de știință pasionat de studiul naturii. În linii esențiale, prin numeroasele sale opere Albert și-a realizat grandiosul proiect.

Pe Aristotel îl aprecia ca pe culmea necîntrecută a științei și filosofiei, – fără să neglijeze, însă, să nege sau să subestimeze și alte poziții de gândire. Și, într-adevăr, în logică și în gnoseologie Albert este un aristotelician (chiar dacă, uneori, aristotelismul său este contaminat de platonism). Și în problema naturii sufletului gândirea lui se apropia – în mod declarat – de cea a lui Platon: „Poți să fii un filosof desăvârșit numai dacă îi cunoști în aceeași măsură pe Platon și pe Aristotel; dacă considerăm sufletul în sine, îl urmăm pe Platon; dacă îl considerăm însă ca un principiu in-formator al corpului,

1 Dintre cele mai importante: teologice (*Summa de creaturis*, în 5 părți); mistice (comentarii la toate operele lui Pseudo-Dionisie); de filosofie morală (*De fato. De passionibus aeris. De potentiis animae*; apoi: comentarii la *Etica nicomahică* și la *Politica* lui Aristotel); de logică (*De praedicabilibus. De anima. De sensu et sensato. De intellectu et intelligibili. De memoria et reminiscentia*); în fine – cele mai numeroase și mai importante – de știință și „filosofia naturii" (*De coelo et mundo. De meteoris. De natura locorum. De proprietatibus elementorum. De generatione et corruptione. De vegetalibus. De animalibus. De mineralibus*; vd. vol. VI, cap. „Știința").



Capela catedralei din Wells. Stilul gotic „perpendicular": coloane „palmier", bolta „în evantai".

atunci îl urmăm pe Aristotel" – notează el. Totuşi, Albert n-a fost un aristotelician coerent. (În general, doctrina sa filosofică, tentată adeseori de eclectism[1], este lipsită de o strictă coerenţă). În scrierile sale el epurează, corectează, completează doctrina aristotelică în sensul scolastic.

Unii istorici ai filosofiei medievale observă că, în multe probleme, Albert rămâne adept al lui Augustin; în ansamblu, în

1 „El citează mai mulţi autori evrei şi arabi decât oricare alt filosof scolastic (...) Glosele sale păcătuiesc prin exces (...) şi prin digresiuni interminabile" – remarcă M. de Wulf. „Procedeul parafrazei extensive la care recurge face ca exegeza sa să fie greu de urmărit şi nu permite să îi recunoşti uşor propriile-i idei". În plus, „limba sa este neîngrijită, adeseori încurcată şi imprecisă".

gândirea sa se manifestă tendințe filosofice diverse. Astfel, el respinge ideea că materia ar fi, în mod necesar, eternă; dar rațiunea nu poate demonstra nici începutul nici eternitatea lumii. Îl urmează pe Aristotel când afirmă că mișcarea și schimbarea substanțială a corpurilor au loc în vederea unei finalități. - În domeniul psihologiei (în care doctrina lui este lipsită de o unitate organică) el neagă existența a trei suflete, afirmând o formă unică a sufletului, un singur principiu vital, distinct ca realitate de facultățile sale. Aceste grupuri de facultăți ale sufletului, în număr de trei, dirijează activitatea vieții vegetative (fiziologice), senzitive (cunoașterea lumii exterioare prin simțuri) și intelectuale - cunoașterea și voința, potrivit de astă dată concepției aristotelice (inclusiv a vieții interioare: imaginația, memoria, judecata și amintirea). Specifică omului și înălțării sale continui rămâne cultivarea facultății intelectuale, care îl ridică de la cunoașterea sensibilă la cunoașterea - prin practicarea studiului științelor fizice, naturale, matematice, umane și teologice - celor mai înalte și mai subtile adevăruri inteligibile.

Mai presus de toate, Albert are meritul de a fi fost cel dintâi filosof al Evului Mediu care a înțeles și a demonstrat că filosofia și știința nu trebuie cultivate doar ca o „introducere în studiile teologice", deci ca instrumente ale teologiei, ci că ele prezintă un interes în sine, că au o valoare autonomă. Iar în cadrul scolasticii, meritul său deosebit este de a fi conferit filosofiei naturii - la o dată când filosofilor scolastici studiul naturii le era cu totul străin și indiferent - o justificare și o bază necesară și utilă, concepției creștine despre lume.

Astfel, „concepția pur teologică a lui Augustin, care dominase gândirea creștină timp de opt secole, odată cu Albert a fost pusă în discuție în numele unei viziuni a lucrurilor care era (sau putea fi interpretată astfel) pur naturalistă. Și menținând cu fermitate ceea ce creștinismul învăța referitor la viața sufletului susținută de grația divină, Albert a indicat în regatul Naturii (în care era cuprins și Omul) un domeniu al realității de o valoare primordială, asupra căreia intelectul uman se putea exercita în mod valabil și autonom" (D. Knowles). Odată cu Albert cel Mare - conclude Et. Gilson - „asistăm la o restricție progresivă a exigențelor teologice impuse rațiunii; și invers, la o creștere a responsabilităților filosofice impuse teologiei".

Un discipol al lui Albert la universitatea din Paris - unde a studiat și medicina - a fost și viitorul papă Ioan XXI, portughez de

Toma din Aquino. Portret de Joost van Gent (sec. XV). – Muzeul Louvre.

origine, cunoscut în istoria filosofiei sub numele de Petrus Hispanus (m. 1277) și devenit o autoritate a timpului său atât în domeniul medicinei – în speță, în oftalmologie (cu tratatul *De oculo*) – cât și în cel al logicii.

În manualul său de dialectică *Summulae logicales* – care era studiat în toate universitățile europene, lucrarea cunoscând peste 160 de ediții! – gândirea autorului se arată a fi dependentă de psihologia aristotelică. Senzația, memoria, imaginația, rațiunea, judecata, sunt atribuite unor facultăți diferite, – fără însă ca acestea să fie legate de anumite organe separat luate, sau de părți anumite fizice ale subiectului cunoscător. Omul vine în contact cu obiectele percepute mai întâi prin simțuri, apoi, tinde să le clasifice cu ajutorul unei facultăți senzoriale interioare, care corelează datele descoperite de simțuri și astfel distinge obiectele. Aceste clasificări constituie materialul din care se formează judecățile – și acestea fiind la rândul lor verificate, pentru ca în cele din urmă omul să deosebească prin raționament ceea ce este adevărat de ceea ce e fals. Pentru Petrus Hispanus,

limbajul este instrumentul de comunicare a tuturor acestor stadii de cunoaştere.

În felul acesta concepută, logica devine „arta artelor şi ştiinţa ştiinţelor", - întrucât este singura disciplină capabilă să poată discuta şi justifica temeliile tuturor celorlalte ştiinţe. - *Summulae logicales* au avut o clară influenţă asupra lui Duns Scotus, Occam, ş.a.; iar teoriile sale semantice sunt citate şi azi cu real interes.

TOMA DIN AQUINO. LOGICA. METAFIZICA. PSIHOLOGIA

„Prinţul filosofiei scolastice"- cum este adeseori numit - îşi merită din plin epitetul: Toma din Aquino, a cărui doctrină este cea mai completă şi mai coerentă, cea mai tipică şi cu o mai mare influenţă în Evul Mediu (şi, în lumea catolică, până azi), este creatorul primului sistem filosofic original de amploare, remarcabil articulat şi arhitecturat, apărut în lumea Occidentului creştin.

Fiul contelui Landolfo din Aquino, Toma (1225-1274) aparţinea nobilimii germanice; tatăl, persoană importantă la curtea împăratului Frederic II, era nepotul lui Frederic Barbarossa; mama descindea din familia unor prinţi normanzi din Sicilia[1]. Temperament echilibrat, ponderat, prudent şi foarte tenace; caracter afabil, generos, modest şi foarte pios, Toma era un spirit meticulos şi metodic prin excelenţă, absorbit de studiu dar atent şi la viaţa cotidiană. Pentru caracterul omului şi elevaţia ideilor, posteritatea i-a acordat epitetul de „Doctor angelicus" şi „Doctor seraphicus". A fost un mare profesor, teolog şi filosof - şi totodată poet: imnurile pe care le-a compus şi în care pietatea se exprimă în tonuri de elevat

1 Toma fusese educat la şcoala mănăstirii Montecassino până la vârsta de 14 ani, când începe să studieze la universitatea din Napoli (unde îi are profesori pe Michael Scotus, eruditul traducător în limba latină al lui Averroes, şi pe Petru din Irlanda, un entuziast aristotelician). La 19 ani intră în Ordinul dominican, este trimis să studieze teologia la Paris, unde, timp de şapte ani, este discipolul lui Albert cel Mare (pe care îl urmează şi la Köln). După care, se reîntoarce la Paris, unde predă şapte ani teologia; revine în Italia, este magistru la şcolile din Agnani, Orvieto, Viterbo şi la şcoala curţii pontificale - unde îl întâlneşte pe Wilhelm de Moerbecke, căruia îi cere să traducă din greceşte operele lui Aristotel. Trimis la universitatea din Paris pentru a combate averroismul propagat de Siger de Brabant - cu care ocazie scrie *De unitate intellectus contra averroistas*, 1270, - este chemat în 1272 de Carol de Anjou ca să reorganizeze studiile universităţii din Napoli. Doi ani mai târziu, papa Grigorie X îl trimite să asiste la Conciliul din Lyon; dar pe drum moare, înainte de a fi împlinit 49 de ani.

lirism, se cântă și azi în anumite momente liturgice în Biserica catolică. – În schimb, în scrierile sale filosofice Toma nu caută niciodată un stil „frumos", retoric, de efect; logica, argumentația, construcția ansamblului și a fiecărui capitol în parte au claritate, rigoare, precizie, duse aproape până la expresia aridă.

Într-o viață relativ scurtă, Toma a scris enorm; scrierile lui însumează peste 10 000 de pagini *in-folio*, pe două coloane[1]. Dintre acestea, de cea mai mare importanță, mai cuprinzătoare și mai reprezentativă pentru gândirea sa sunt cele două *Summae* – „sinteze" sau „rezumate"– *Summa contra gentiles* („păgânilor") și *Summa theologiae*. În prima – o apologie a credinței creștine catolice – scrisă la cererea superiorului-general al Ordinului dominican (în scopul de a-i converti la creștinism pe musulmanii din Spania), Toma se folosește de o argumentație aproape exclusiv rațională, fără a mai face apel la autoritatea textelor sacre sau ale Părinților Bisericii (și nici la obișnuita metodă scolastică a disputei, discuției), – dar afirmă în cele din urmă că principalele dogme creștine nu sunt accesibile rațiunii fără ajutorul credinței și al revelației divine.

A doua, este un monumental tratat filosofico-teologic nu numai prin neobișnuitele-i dimensiuni (21 de volume), cât mai ales prin faptul că el conține nu mai puțin de 38 de tratate complete – însumând 630 de probleme, discutate în peste 10 000 de întrebări, obiecții și răspunsuri – de metafizică, teologie, etică, psihologie și drept... „Forma este mai interesantă decât structura. În esență, ea continuă și perfecționează metoda lui Abélard, așa cum aceasta a fost larg folosită și de Pietro Lombardo /.../. Una din trăsăturile caracteristice ale lui Toma este că el expune punctul de vedere contrar celui al său cu o onestitate și o forță uimitoare; în acest sens, *Summa theologiae*, este un rezumat al creziilor precum și un monument al dogmei"[2].

---

1 Principalele scrieri: comentarii la *Sentențele* lui Petrus Lombardus, la opere ale lui Boethius, Pseudo-Dionisie și, în special, la ale lui Aristotel (*Physica, Metaphysica, De anime, De sensu et sensato, De memoria, De coelo, De generatione, De causis*); apoi, *Quaestiones quodlibetales* și *Quaestiones disputatae* (*De veritate, De potentia, De malo, De virtutibus, De spiritualibus creaturis*). – Alte scrieri, având într-o măsură mai mică un caracter didactic: *De regimine principum, De occultis operationibus naturae, De unitate intellectus, De aeternitate mundi, De substantiis separatis, De mixtione elementorum*. În fine, cele două opere fundamentale, – *Summae*-le.

2 Will Durant; autor al cărui mod – didactic, sistematic și clar explicat – de expunere a filosofiei lui Toma din Aquino l-am urmat, în principal și din aceste considerente (apelând, evident, și la alți comentatori, de autoritate) în prezentul paragraf.

În problema cunoașterii, Toma nu îl urmează pe Augustin și nici pe misticii de mai târziu; cunoașterea nu este pentru el o „lumină divină" receptată de om, ci un produs natural, firesc al activității simțurilor exterioare și al acelui simț interior care este „conștiința de sine". Este o cunoaștere limitată, desigur; dar căreia trebuie să i se acorde deplină încredere – căci nici lumea exterioară, nici conștiința de sine nu sunt doar niște iluzii.

Cunoașterea directă a lucrurilor exterioare se limitează la obiecte ale lumii sensibile, senzoriale; lumea suprasensibilă, metafizică, necorporală, nu poate fi cunoscută decât indirect, prin analogie cu experiența sensibilă; iar lumea supranaturală, în care se situează și Dumnezeu, nu poate fi cunoscută decât prin revelația divină. Omul poate afla – printr-o înțelegere naturală – că Dumnezeu există și că este unic, pentru că însăși existența, organizarea și perfecționarea lumii demonstrează existența și unitatea Creatorului ei.

Chiar faptul că putința noastră de a înțelege este limitată arată că trebuie să existe și o lume supranaturală – pe care ne-o revelează *Scriptura*; dacă această capacitate umană de a înțelege ar fi perfectă, n-ar mai exista nici o contradicție între filosofie și revelația divină. Încât, domeniile filosofiei și ideologiei religioase rămân distincte. Totuși – conclude teologul – trebuie să ne lăsăm călăuziți de hotărârile Bisericii; altminteri, s-ar cădea într-un haos – intelectual, moral și social...

O asemena concluzie, Toma din Aquino și-o sprijină pe doctrina sa metafizică – care poate fi rezumată[1] astfel:

1. În lucrurile create, *esența* (ceea ce este necesar ca un lucru să fie ceea ce este[2]), și *existența* – actul, acțiunea, activitatea unei ființe – sunt deosebite. „Dar în Dumnezeu, esența și existența sunt una; căci esența sa este de a fi cauza primă",– și totodată act a-toate-creator: existență; deci, ca să existe lucrurile, trebuie să existe neapărat Dumnezeu.

2. „Dumnezeu există în realitate; toate celelalte ființe[3] nu există

1 Propozițiile trecute între ghilimele nu sunt citate directe din textele lui Toma, ci formulările explicite ale lui W. Durant; de asemenea, numerotarea.

2 *Esența* unui pătrat, de pildă, este de a fi compus din patru linii drepte închizând o suprafață, – fie că pătratul există sau nu.

3 „Ființe"– adică existențe pure, esențe nelimitate de vreo determinare: „Ființa este ceea ce este" (Parmenide).

Caractere romanice, gotice și bizantine se întâlnesc în complexa structurare arhitectonică a bazilicei S. Antonio din Padova. – Fațada (sec. XIII) și cupolele.

decât prin analogie, printr-o participare limitată la realitatea lui Dumnezeu".

3. „Toate ființele create sunt în același timp active și pasive, – adică acționează sau sunt acționate; pot poseda, pierde sau câștiga unele calități: o capacitate pe care Toma o numește „posibilitate" (*potentia*). „Numai Dumnezeu nu posedă *potentia*, – nu poate fi acționat, nici schimbat"; el este, în sine însuși, pură realitate și activitate: act pur.

4. „Toate ființele corporale sunt compuse din materie și formă". („Forma" fiind înțeleasă nu ca „exteriorul" unui lucru sau ființe, ci ca un principiu vital, energetic inerent). Sufletul rațional este forma substanțială a corpului; iar Dumnezeu este forma substanțială a lumii.

5. Toate realitățile (*realia*) sunt sau *substanțe* (ceea ce rămâne dedesubtul schimbărilor atributelor; esența necesară) sau *accidente* (adică, opusul substanței, caractere non-necesare ale unei ființe – a ceea ce ființează – și care nu aparțin esenței ei). Cu alte cuvinte: sau

realităţile există ca entităţi separate, sau există întrucât sunt calităţi ale unui lucru; numai „Dumnezeu este substanţă pură, fiind singura realitate completă care există prin ea însăşi".

6. „Toate substanţele sunt individuale". (Deci genurile, speciile, conceptele, „universaliile", nu sunt substanţe, esenţe necesare ale realităţii).

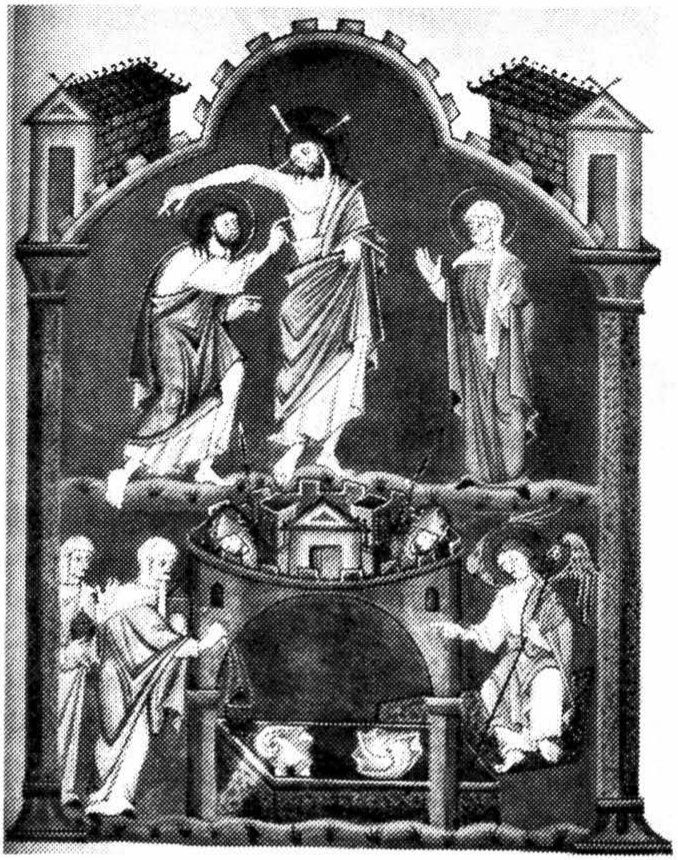
7. „În fiinţele compuse din materie şi formă, principiul sau sursa individuaţiunii - adică, a multiplicităţii indivizilor într-o specie sau într-o clasă - este materia".

Teologia lui Toma din Aquino are ca suport fundamental doctrina sa metafizică.

În centrul filosofiei tomiste stă problema divinităţii. „Cea mai înaltă cunoaştere pe care o putem avea în această viaţă despre Dumnezeu - scrie el - este de a şti că el este deasupra a tot ce putem gândi în legătură cu el". În afară de existenţa lui, altceva nu putem şti despre el. „Nu putem şti ce este Dumnezeu, decât numai ce nu este": non-multiplu, non-schimbător, non-temporal. Nu-l putem cunoaşte decât prin analogie cu noi şi cu experienţa noastră: dacă în om există adevăr, bunătate, iubire, libertate, putinţă şi alte asemenea virtuţi, toate acestea trebuie să existe şi în cel care l-a creat pe om - dar într-un grad infinit superior. Putem şti că Dumnezeu este *unul* - pentru că el este existenţa însăşi; şi pentru că în lume totul decurge, se desfăşoară după o *singură* lege. Că Dumnezeu se arată în trei persoane, - dogma Trinităţii este un mister cu totul de neînţeles pentru raţiunea omului; o taină care numai prin credinţă poate fi acceptată.

De asemenea; nu putem şti dacă lumea a fost creată în timp sau într-un moment; sau, dacă a fost creată din nimic; sau, dacă este ori nu veşnică. Dealtminteri, astfel de întrebări - asupra unor lucruri pe care trebuie să le credem, deşi raţiunea nu ne ajută să le înţelegem - nici nu prea au sens; „căci timpul nu are existenţă înainte de creaţiune; fără schimbare, fără materie în mişcare, nu există timp"[1].

1 Între miile de pagini, scrise cu o logică atât de strânsă, Toma lasă loc, totuşi, şi unor idei, discuţii, prejudecăţi cu totul naive, neîntâlnite la mulţi filosofi contemporani lui, - când vorbeşte, de pildă, despre: îngeri şi demoni ca despre nişte fiinţe reale; când acceptă şi chiar caută să justifice superstiţiile astrologiei; sau alte absurdităţi ca, de exemplu, când vorbeşte într-un mod atât de violent disprefuitor despre femeie.



Toma Necredinciosul (sus); femeile la mormântul lui Iisus (jos). Miniatură, sec. XI. - Staatsbibliothek, München.

Printre paginile sale cele mai remarcabile sunt cele în care Toma din Aquino discută probleme de psihologie.

Orice organism viu se mișcă prin propria sa forță interioară; această forță formativă („Formă", în sens de principiu energetic inerent) este sufletul, care dă existență unui organism; este - în termeni aristotelici - „forma substanțială" a corpului. „Sufletul - definește Toma - este principiul primar al alimentației noastre, al simțurilor noastre, al mișcărilor noastre și al puterii noastre de înțelegere". Omul este compus din corp și suflet, din materie și „formă" (principiu vital); nu este - cum afirmau Platon, Augustin și filosofii franciscani - un „prizonier" al corpului; dimpotrivă, sufletul este energia care dă viață - și, ca atare, este localizat în toate părțile corpului - afirmă Toma, preluând teoria lui Aristotel. Ca suflet vegetativ, este legat de hrană; ca suflet sensitiv, depinde de simțuri, de senzații; iar ca suflet rațional, „el are nevoie de imaginile produse de senzații, sau compuse cu ajutorul acestora. Chiar aptitudinile intelectuale și sensibilitatea morală depind de sănătatea corpului".

Mai mult decât atât: „Visurile, pasiunile, maladiile mentale, temperamentul, au o bază fiziologică".

Totuşi, sufletul raţional – acea capacitate a omului de a cerceta Universul, de a analiza lumea, de a generaliza şi de a abstrage concepte – nu este o realitate corporală, aşa după cum nici conştiinţa nu conţine nimic de ordin material. Acest suflet raţional – continuă Toma – este ceva insuflat de Dumnezeu în om. Căci „numai o putere imaterială poate să formeze o idee generală, sau să salte înapoi ori înainte în timp, sau să distingă cu atâta uşurinţă ceea ce este mic de ceea ce este mare".– De aceea, este perfect raţional să admitem că sufletul, această energie spirituală, supravieţuieşte şi după moartea fizică – dar fără să mai aibă o personalitate proprie; căci, fără suportul corpului, după moartea fizică sufletul nu mai poate nici simţi, nici voi, nici gândi. Sufletul îşi va recăpăta personalitatea individuală şi nemuritoare numai la Judecata de Apoi, când „reînvierea" trupurilor oamenilor îl va reintegra în învelişul său corporal – concludc filosoful, pentru a fi în deplin acord cu dogma.

Sufletul are cinci facultăţi: vegetativă (de alimentaţie, creştere şi reproducere), senzitivă, apetitivă (prin care doreşte sau vrea ceva), locomotoare – cea ca determină mişcările – şi intelectuală, facultatea de a cugeta. Orice cunoaştere îşi are sursa în simţuri; percepţiile senzoriale, însă, nu cad în gol, pe nimic, ca pe o „tablă ştearsă" – *tabula rasa*; „ele sunt primite de o structură complexă, de un *sensus communis*, sau centru senzorial comun, care coordonează senzaţiile sau percepţiile şi le transformă în idei"[1]. – Prin facultatea apetitivă, sufletul se îndreaptă spre ceea ce doreşte, spre ceea ce socoteşte a fi bun. La fel ca Aristotel, şi Toma din Aquino defineşte binele ca „ceea ce este de dorit", ceea ce se poate dori. Întrucât este dorită pentru că place vederii, şi frumuseţea este o formă a binelui; şi ceea ce este frumos place pentru că frumuseţea înseamnă echilibru, proporţie şi armonie a părţilor întrunite într-un tot organizat.

În fine – problema libertăţii omului: care nu este condiţionată şi hotărâtă de voinţă, ci de judecată. „De aceea, libertatea variază direct cu ştiinţa, raţiunea, înţelepciunea; cu capacitatea intelectului de a prezenta voinţei un tablou adevărat al situaţiei. Numai înţeleptul este cu adevărat liber". Intelectul este cea mai înaltă şi mai puternică facultate a sufletului. Spune, textual, filosoful în primele pagini din *Summa contra gentiles*; „Dintre toate stăruinţele omului, urmărirea

1 Teoria lui Toma din Aquino concordă cu cea a lui Aristotel – şi, peste secole, cu cea a lui Locke: *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* („Nimic nu este în intelect care să nu fi fost mai întâi în simţ").

înțelepciunii este cea mai desăvârșită, mai sublimă, mai de folos și mai desfătătoare". Iar în *Summa theologiae*: „Forma de activitate proprie omului este aceea de a înțelege".

ETICA. FILOSOFIA POLITICĂ

De la această premisă pornește și doctrina etică a lui Toma: scopul omului în această viață este găsirea adevărului.

Aristotel spunea că omul caută fericirea. Fericirea – în ce? Nici plăcerile trupului sau bogăția, nici puterea sau onorurile, și nici chiar faptul de a face o faptă bună, nimic din toate acestea nu pot echivala cu bucuria cunoașterii, cu fericirea de a *înțelege*. Liniștea interioară, pacea sufletească o procură numai cunoașterea, înțelegerea lucrurilor. – Cu toate acestea, nici această bucurie supremă nu-l satisface pe om în mod absolut: el presimte că există o fericire superioară, spre care aspiră, cu neputință de atins în această viață, și care rămâne deasupra tuturor vicisitudinilor vieții pământești: fericirea de a ajunge la adevărul suprem, care este Dumnezeu.

Virtutea, binele moral, se definește prin conduita capabilă de a-l ajuta pe om să ajungă la acest adevăr suprem – care este însuși scopul existenței umane. Omul înclină în mod firesc spre bine, – spre ceea ce dorește. Dar nu înseamnă că tot ceea ce omul dorește este întotdeauna și bine, sub raport moral; și atunci intervine rațiunea – cenzorul libertății. Omul poate păcătui – și acesta este prețul pe care îl plătește pentru libertatea cu care este dăruit de providență de a alege între bine și rău; fără această libertate, omul ar fi un simplu automat: o ființă lipsită de demnitate umană. „Întrucât tot ce există este creația lui Dumnezeu, tot ce există este bun; dar nici Dumnezeu însuși nu își poate comunica creaturilor infinita sa perfecțiune; și atunci, Dumnezeu permite anumite lucruri rele tocmai pentru ca omul să poată ajunge să săvârșească lucruri bune; sau, pentru a preveni alte rele și mai mari".

Deoarece rațiunea omului este mărginită, credința este o obligație morală. Necredința nu trebuie tolerată – și, mai ales, nu trebuie tolerat ca necredincioșii să câștige autoritate asupra credincioșilor. Evreii pot să fie tolerați – pentru că religia lor a prefigurat-o pe cea creștină – și nu trebuie constrânși să treacă la creștinism; în schimb, trebuie constrânși ereticii să își abjure erezia. Iar dacă recad în erezie, atunci „să li se îngăduie să facă penitență, dar nu sunt scutiți de pedeapsa cu moartea"– conclude, cu propriile-i cuvinte, „Doctor seraphicus"!

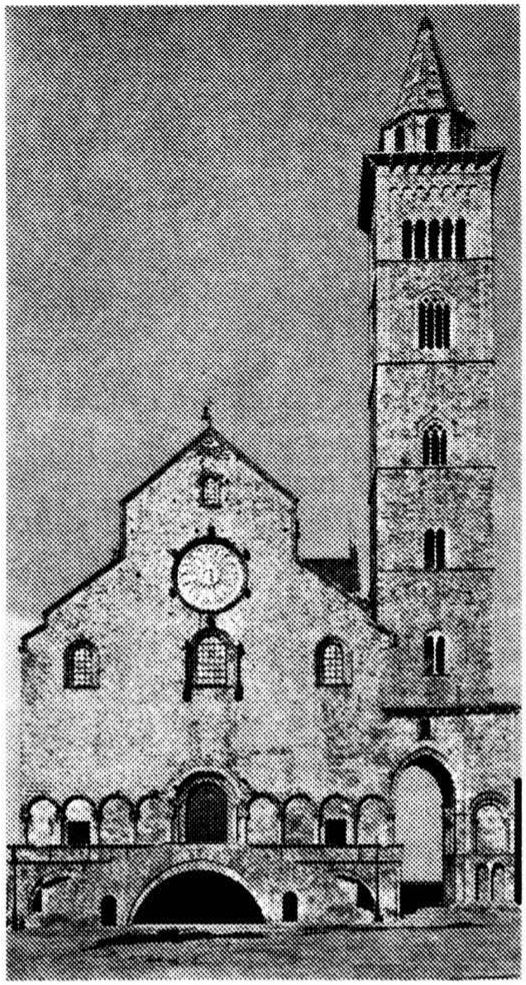
Ideile lui Toma din Aquino în materie de filosofie politică sunt expuse în comentarul său la *Politica* lui Aristotel, în *Summa theologiae* şi într-un scurt tratat despre guvernare, *De regimine principum*.

Omul a inventat modul de organizare socială pentru a se apăra; statul există în acest scop. Suveranitatea vine de la Dumnezeu care a dăruit-o poporului; poporul fiind prea numeros şi dispersat, a delegat-o unui principe. Această delegaţie poate fi oricând revocată, retrasă. „Principii nu au puterea de a legifera decât pentru faptul că ei reprezintă voinţa poporului"– scrie Toma. Puterea suverană a poporului poate fi delegată unui singur om (monarhie), unui mic număr de persoane (aristocraţie), sau marii majorităţii (democraţie). Oricare din aceste regimuri politice este bun dacă legile sunt bune şi bine aplicate. Cea mai bună constituţie este, totuşi, cea monarhică – întrucât aceasta garantează unitatea, stabilitatea şi continuitatea unui regim politic. Monarhul trebuie să fie ales de popor din oricare dintre clasele sau straturile sociale; după care, odată ales el trebuie să rămână servitorul, nu stăpânul poporului, care să se situeze deasupra legilor. Dacă suveranul devine un tiran, el trebuie să fie răsturnat de popor.

Regimul proprietăţii nu trebuie să violeze legile firii. Scrie Toma, în *Summa theologiae*: „Omul trebuie să posede lucrurile exterioare nu ca bunul său, ci ca un bun comun, astfel încât să fie gata să le dăruiască altora, în caz de nevoie". Cel care caută să acumuleze bogăţii mult peste trebuinţele sale se face vinovat de păcatul cupidităţii. „Tot ceea ce unii posedă din belşug este destinat, prin legea firii, să îi ajute pe cei săraci"– continuă filosoful. Şi, în aceeaşi *Summa theologiae*, el formulează următoarea sugestie – surprinzătoare: „Iar dacă nu există un alt mijloc, este îngăduit şi cu dreptate ca un om să se îngrijească să-şi împlinească trebuinţele din avutul altuia, însuşindu-şi-le fie pe faţă, fie pe ascuns". Comunitatea trebuie să reglementeze toate activităţile vieţii economice, – inclusiv împrumutul cu dobândă. (Pe care Toma nu-l aprobă, dar nici nu-l consideră a fi un „păcat" când împrumutul serveşte „unui scop drept").

Şi problema sclaviei a stat în atenţia filosofului.

În această privinţă, poziţia sa caută să concilieze părerile divergente ale filosofilor greci, ale juriştilor romani şi ale Bisericii creştine: stăpânii trebuie să îi trateze în mod uman pe sclavi, – dar natura însăşi a destinat sclaviei pe cei dotaţi cu prea modeste daruri



„Regina catedralelor romanice". - Trani (1094–1180).

intelectuale, în schimb le-a dat o viguroasă forţă fizică. Aceasta, ca o consecinţă a „păcatului originar", care a arătat că e bine şi folositor societăţii ca cei prea puţin înzestraţi cu darul raţiunii să se supună celor înţelepţi. - Nici în această problemă Toma din Aquino nu şi-a depăşit epoca.

În sfârşit, raportul de drept între religie şi politică.

Religia este, şi din punct de vedere practic, deasupra politicii. Statul trebuie să se supună directivelor şi controlului Bisericii. Principii sunt supuşi papei - care are dreptul să intervină şi în problemele vieţii laice când conducătorii contravin normelor moralei. Papa are dreptul să pedepsească un rege când acesta se dovedeşte a fi nedrept şi să îi dezlege pe supuşi de jurământul de supunere făcut regelui lor. În schimb, statul are datoria să protejeze religia, - a cărei supremă funcţie este să îi conducă pe oameni pe calea mântuirii.

În încercarea sa (nereuşită) de a împăca doctrina creştină cu filosofia lui Aristotel – pe care a cunoscut-o mai bine decât oricare alt gânditor medieval – şi căutând întotdeauna calea de mijloc, Toma a impus prestigiul şi demnitatea raţiunii în faţa credinţei şi a teologiei ca nici un alt filosof scolastic.

Gândirea lui a provcat un şoc puternic asupra contemporanilor şi îndeosebi reacţia franciscanilor. A-l prefera pe Aristotel lui Augustin li se părea acestora din urmă că ar echivala cu o capitulare a spiritului creştin în faţa celui păgân; a elogia intelectul plasându-l deasupra voinţei şi a iubirii putea fi interpretat ca un păcat de superbie intelectualistă; a considera sufletul şi trupul ca o unitate putea însemna o negare a dogmei nemuririi sufletului; iar a afirma că materia şi forma sunt de asemenea o unitate, însemna o alunecare în erezia averroistă despre eternitatea lumii!

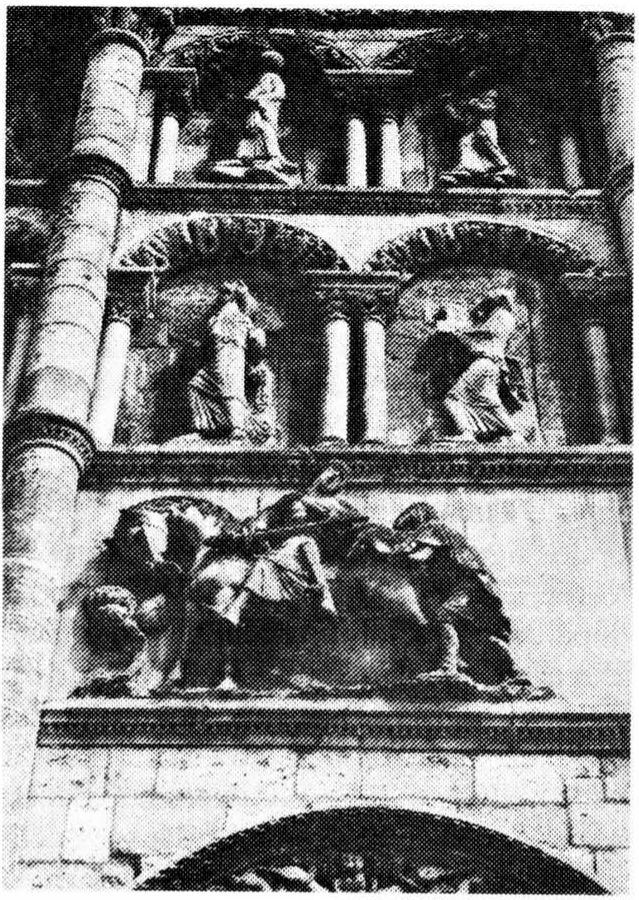
Urmarea a fost că, cedând instigaţiilor, în 1277 papa Ioan XXI a condamnat trei propoziţii formulate de Toma[1]. Dar la 50 de ani de la moartea sa (în 1323) Toma din Aquino a fost trecut în rândul sfinţilor Bisericii catolice; iar la Conciliul din Trento (1545–1563), *Summa theologiae* a fost depusă pe altarul catedralei din acest oraş, alături de *Biblie* şi de *Decretalii*; pentru ca mai târziu – în 1879 şi în 1921 – respectivii papi să declare opera sa ca filosofia oficială a Bisericii catolice[2].

AVERROISMUL LATIN. SIGER DE BRABANT

După primul dintre marile sisteme filosofico-teologice medievale – sinteza lui Bonaventura, de tip tradiţionalist, augustinian, spiritualist, – al doilea sistem, mai complet, filosofic şi intelectualist

1 Prima – „că îngerii sunt fiinţe necorporale şi că fiecare constituie o specie separată; a doua – că materia este principiul individuaţiunii; a treia – că Dumnezeu nu poate multiplica indivizii într-o specie fără materie" (W. Durant). – De asemenea, arhiepiscopii de Canterbury, dominicanul Robert Kildwarby şi franciscanul John Peckham, au condamnat în mod oficial doctrina tomistă.

2 Relevând poziţia „ambiguă şi conciliantă" a lui Toma, Gh. Vlăduţescu concludc: „O recunoaştere a demnităţii şi puterii înţelegerii este de netăgăduit în tomism. De asemenea şi o anumită autonomizare şi deci o emancipare de sub autoritatea teologiei şi credinţei. La Toma nu ne mai aflăm în faţa tradiţionalei stări de *ancilla*, a raţiunii. Raţiunea se desprinde de credinţă, exersează, repetă şi încearcă în cele din urmă să-şi taie drum până la ultimele tării".



Sculptură romanică de pe faţada catedralei din Angoulême.
Începutul sec. XII.

al lui Toma din Aquino avea la bază în principal gândirea lui Aristotel, interpretată şi expurgată de toate teoriile incompatibile cu credinţa creştină. În acelaşi timp, faţă de aristotelismul „moderat" – reprezentat de Toma şi de magistrul său Albert, – în cadrul facultăţii de arte a universităţii din Paris începe să fie profesată doctrina unui aristotelism „integral", fidel, fără a căuta puncte de congruenţă şi de conciliere cu dogma creştină; o doctrină adecvată, urmând expunerea şi interpretarea pe care o dăduse Averroes filosofiei lui Aristotel[1]. Ca urmare, se va constitui un adecărat curent de gândire, rămas în istoria filosofiei sub denumirea (dată de Ernest Renan) de „averroismul latin".

Momentul este semnificativ – şi de indubitabile consecinţe într-un viitor de pregătire a apariţiei raţionalismului modern.

1 Primele traduceri în latină ale comentariilor lui Averroes la operele lui Aristotel fuseseră făcute către 1230 la Napoli şi în Sicilia, la curtea lui Frederic II; de unde, au fost introduse şi în alte medii universitare occidentale, odată cu marele avânt al studierii lui Aristotel.

Atitudini îndrăzmeţe de gândire în interpretarea dogmei mai apăruseră şi până acum (începând cu Scotus Eriugena), dar acceptându-se dogma revelată[1]. În secolul al XIII-lea, însă, apare ideea de *religie comparată*, – ideea că „există în lume trei religii (creştină, iudaică şi mahomedană – n.n. O.D.), fondate pe principii analoge, şi toate trei amestecate cu istorii" (*fables*; E. Renan). La curtea lui Frederic II începuse să fermenteze o orientare filosofică averroistă; prietenul împăratului, cardinalul, episcop de Bologna, legatul papal la curtea siciliană Ottaviano Ubaldini profesa în mod deschis o doctrină materialistă[2]. Dante însuşi îl consideră pe Mahomed doar un schismatic, iar mahomedanismul doar ca pe o erezie[3]. Ideea de „religie comparată" deschidea drumul indiferenţei şi al interpretării *naturale* în materie de religie. „Ortodoxia însăşi căpăta nuanţele incerte ale epocilor agitate de îndoială: Guillaume de Champeaux, Gilbert de la Porrée, Pietro Lombardo sunt auxiliari suspecţi, care au fost acceptaţi după ce în prealabil fuseseră condamnaţi" (*Idem*).

Dar, „gândirea cu adevărat *incredulă*, respingerea nu numai a uneia sau alteia din dogme, ci a fundamentului însuşi al tuturor dogmelor, credinţa că toate religiile sunt la fel şi că toate sunt nişte imposturi, nu se întâlneşte bine caracterizată decât în secolul al XIII-lea" – observă acelaşi E. Renan; adăugând că incredulitatea este „ideea originală a secolului al XIII-lea", când „temelia însăşi a credinţei este clătinată" – când „incredulitatea materialistă, provenind din studiul arabilor, se acoperă cu numele lui Averroes", considerat acum ca „magistrul incredulităţii".

Dezbaterile aprinse în jurul problemelor ridicate de aristotelismul averroist – întreţinute şi de o triplă rivalitate şi conflicte: între dominicani şi franciscani, între aceste două ordine şi universitate, între episcopi şi magiştrii-călugări „cerşetori" – au atins un punct culminant în 1270, când Toma din Aquino publică magistralul său tratat *Despre unitatea intelectului contra averroiştilor*.

Aceşti averroişti – care nu erau teologi, profesori de teologie, ci magiştri ai facultăţii de arte; şi ca atare, n-aveau dreptul, în principiu, să discute teme filosofice care se interferau cu teme teologice (ceea ce, practic era inevitabil) – îşi începuseră predarea acestei doctrine

1 Nici îndrăznelile lui Bérenger din Tours sau ale lui Abélard n-au însemnat atitudini de „incredulitate" propriu-zisă – câtă vreme ei acceptau dogma revelaţiei.

2 Ubaldini, pe care Dante îl condamnă în *Divina Comedie* (*Inf.*, X, 120) alături de Frederic II.

3 Vd. *Divina Comedie*, *Inf.*, XXVIII, v. 23 şi urm.

eterodoxe în jurul anului 1260, când de pe scena universității pariziene dispăruseră cei trei mari teologi ai timpului[1]. În 1270, episcopul Parisului, fanaticul Étienne Tempier pronunță condamnarea oficială a 13 teze averroiste propagate de magiștrii facultății de arte; șapte ani mai târziu, același episcop intervine să fie puse la index 219 teze averroiste și, în general, aristotelice.

În curând, aceeași condamnare va fi pronunțată și de universitatea din Oxford[2].

Exponenții principali ai averroismului latin au fost Siger de Brabant (cca 1235–cca 1284) și discipolul său – apoi profesor al aceleiași universități – danezul Boethius din Dacia (nume dat atunci Danemarcei), de obicei numit Boethius Dacicus.

În lucrările lui Siger care s-au păstrat (*Despre eternitatea lumii*, *Despre sufletul intelectiv* și *Cartea despre fericire*), tezele incriminate sunt: în primul rând cea care afirmă unicitatea intelectului, comun și identic la toți oamenii[3]; apoi, tezele: despre eternitatea lumii și a mișcării; negarea providenței divine care ar îndruma acțiunile omului; incapacitatea lui Dumnezeu de a conferi nemurire și incoruptibilitate lucrurilor mortale și coruptibile; lumea n-a fost creată din nimic, ea nu are nici început nici sfârșit; creația lumii a fost un act necesar, iar nu un act liber al lui Dumnezeu; „primul om" n-a existat; în privința liberului arbitru, omul vrea și alege din necesitate; legile naturii sunt invariabile; toate evenimentele de pe pământ sunt supuse în mod necesar determinării corpurilor cerești; sufletul moare odată cu trupul; Dumnezeu nu cunoaște lucrurile particulare; liberul arbitru este o potență pasivă, mișcat fiind în mod necesar de obiectul dorinței, ș.a.[4].

---

1 În 1257, Bonaventura părăsise învățământul, fiind numit superior general al Ordinului franciscan; în 1254 Albert cel Mare trecuse la Köln, numit superior provincial al Ordinului său, dominican; iar în 1259, și Toma din Aquino va părăsi Parisul, – unde se va reîntoarce în 1269, dar pentru foarte scurt timp – fiind rechemat în Italia.

2 Pentru doctrina lui Averroes, vd. *Istoria culturii și civilizației*, vol. 4.

3 După Siger, intelectul activ „nu este o parte sau o facultate a sufletului uman, ci este legat de corp numai în măsura în care colaborează cu acesta într-o lucrare (*opus*) unică, cunoașterea. El operează în interiorul corpului, astfel încât actul cunoașterii poate fi atribuit omului în întregime, nu numai intelectului" (Oct. Nistor).

4 „După Siger, esența și existența nu pot fi separate nici chiar în cazul lucrurilor finite. El se întoarce astfel, prin averroism, la principiul aristotelic că existența este universală și eternă; și, în consecință, eterne sunt și materia, mișcarea, speciile" (Oct. Nistor).

Pe lângă acestea, magiștrii (inclusiv, se pare, Siger) susțineau și teoria „dublului adevăr"; cu alte cuvinte, că adevărul filosofic poate să coexiste alături de adevărul teologic, chiar dacă vine în contradicție cu acesta[1]. Siger mai susținea și teoria „veșnicei reîntoarceri"[2]: cum evenimentele din viața oamenilor sunt determinate de un număr finit de combinații astrologice, fiecare din aceste combinații – tot atâtea stadii din viața omenirii – trebuie să se repete de-a lungul secolelor și mileniilor, aducând cu ele aceleași efecte ca cele anterioare; prin urmare, aceleași specii, aceleași religii, aceleași legi, aceleași opinii revin mereu[3].

Doctrina averroismului latin a însemnat, fără îndoială, o lovitură puternică dată filosofiei scolastice – poate mai mult decât a fost în intenția lui Siger. Căci – după cum apreciază Gilson – „Siger n-are nimic din caracterul unui extremist. El este un rationalist revoltat contra credinței. Nu este nici măcar un om care să se bucure constatând un dezacord între rațiunea sa și credința sa (...). Siger nu pretinde că ar găsi în filosofie ultimul cuvânt asupra naturii omului sau a lui Dumnezeu. El vrea pur și simplu să caute ce anume învață filosofia lui Aristotel – deci rațiunea naturală – despre această problemă (...), și că în cazul unui conflict dintre rațiune și Revelație, adevărat este ceea ce Dumnezeu însuși a revelat oamenilor".

Mai categoric se afirmă contrastul dintre adevărul filosofic și adevărul teologic în scrierile lui Boethius Dacicus – în primul rând, în *Tratat despre modurile de semnificare* – despre al cărui raționalism s-a afirmat (cf. P. Mandonnet) că este „cel mai pur, cel mai limpede, cel mai hotărât care poate fi întâlnit"; ba – cu aceeași exagerare – chiar superior raționalismului Renașterii.

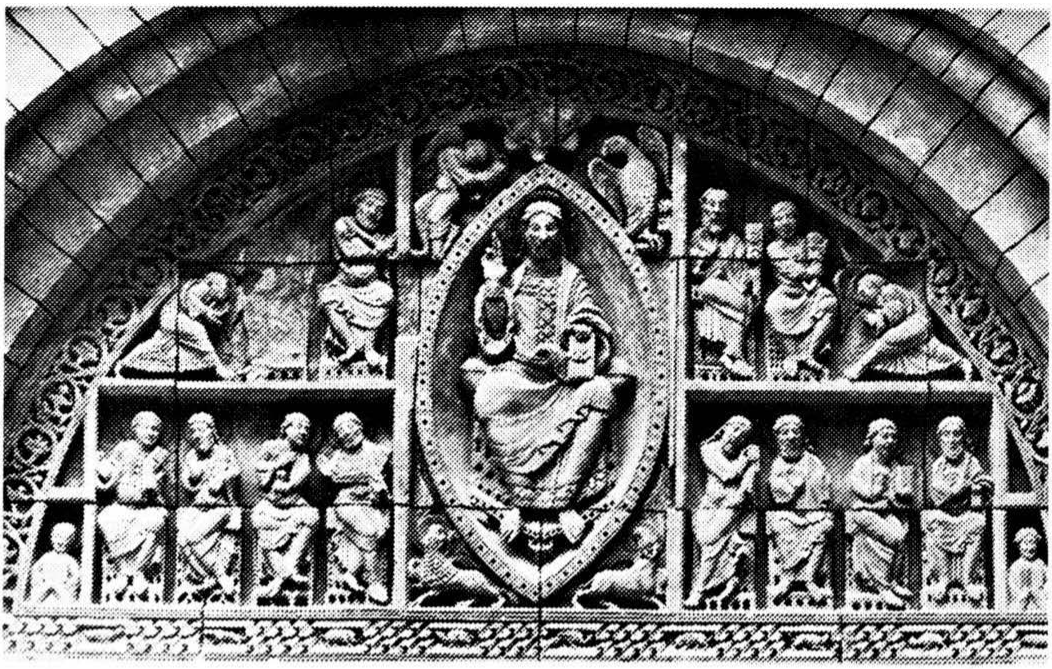
După Boethius, un acord între religie și filosofie este posibil

---

1 Or, „filosofii sau teologii ale căror concluzii raționale se acordau cu învățăturile credinței nu puteau decât să dezaprobe această atitudine. Pentru ei, a căror gândire nu suferea de îndoiala nici unui conflict, ideea potrivit căreia concluziile raționale ar putea fi în același timp necesare și false, era incomprehensibilă" (Ét. Gilson).

2 Enunțată, în esență, și de stoici în teoria lor despre devenirea ciclică a lumii; iar peste cinci secole, reluată, într-un fel, de G.B. Vico („corsi e ricorsi"), urmat de Nietzsche.

3 Din prudență, Siger adaugă: „Spunem aceasta repetând părerea Filosofului (Aristotel, n.n. O.D.), dar fără să afirmăm că aceasta este un lucru adevărat".– O măsură de prudență repetată și în alte rânduri, dar care în cele din urmă s-a dovedit a fi inoperantă: Siger a trebuit să renunțe la învățământ, a fost citat în fața tribunalului Inchiziției și condamnat; după care, a fost reținut la curtea papală timp de trei ani, unde a fost asasinat de un cleric semidement.



„Hristos între apostoli". Timpanul bisericii din Carenac (Franța). – Mijlocul sec. XII.

dacă recunoaștem că există două universuri de gândire paralele. Primul, al credinței, după care creația lumii se explică prin o cauză supranaturală; celălalt, universul filosofiei, al discursului rațional, care constată în mod irefutabil că „lumea poate și trebuie să fie explicată exclusiv pe baza unui principiu imanent ei".

Cu toate că a fost viu combătut de personalități ca Bonaventura sau Toma din Aquino și cu toate că a fost condamnat în repetate rânduri de forurile teologice și ecleziastice, averroismul a continuat să câștige teren atât la Paris (cu Jean de Jandun) cât și la Padova (cu Pietro d'Abano): această universitate din urmă rămânând, timp de trei secole, cel mai important centru al averroismului.

Influența sa – manifestată și în domeniul politic, averroiștii pledând pentru separarea netă dintre puterea religioasă și cea politică – s-a exercitat și asupra celui mai mare poet al Evului Mediu și autor de orientare (totuși) tomistă: Dante Alighieri[1].

1 Vd. paragraful următor. În *Divina Comedie*, faimosul magistru al școlii din str. Nutrețului (Rue du Fouarre) este plasat de Dante în rândul Fericiților: „Cel de la care ochii tăi spre mine /se-ntorc, e-un duh ce-n gânduri adâncit/ râvnit-a moartea și supremul Bine./ Siger e și-adevăruri a vădit/ pe ulița unde nutrețul crește/ și drept-acca-amar fu pizmuit" (*Par.*, X, 133–138). – De asemenea, pictori dintre cei mai mari ai timpului (Andrea Orcagna, Francesco Traini, Taddeo Gaddi, Simone Memmi, Benozza Gozzoli, ș.a.) l-au reprezentat pe Siger în frescele lor.

DANTE ȘI FILOSOFIA

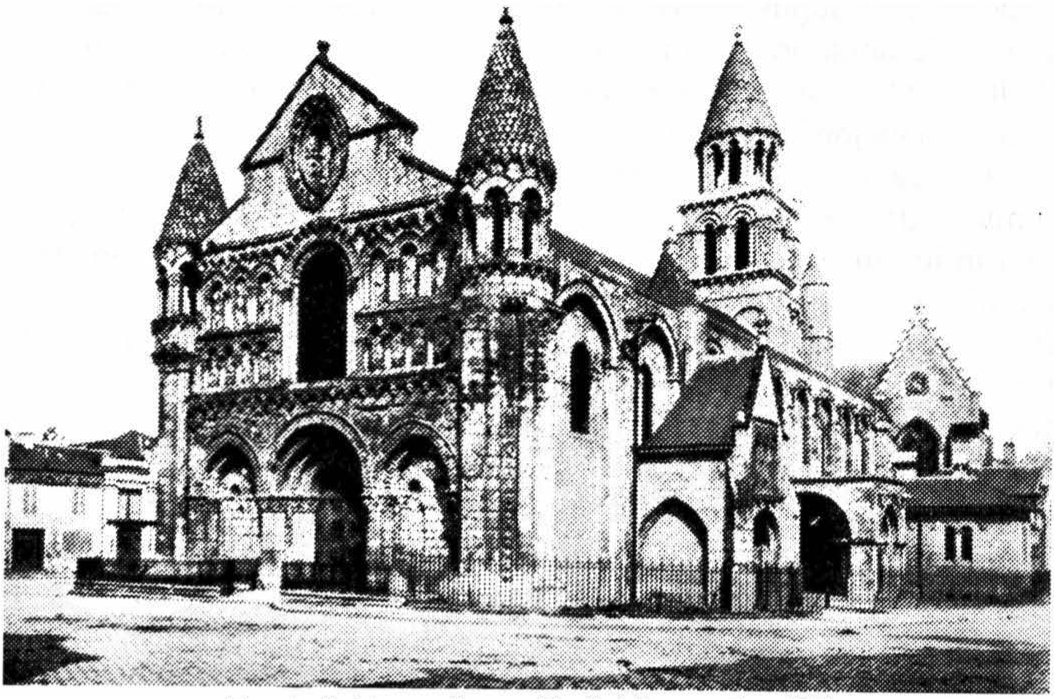
Diverse tendințe ale filosofiei scolastice – și altele încă, din antichitate și din Evul Mediu – se regăsesc reflectate în operele lui Dante, în *Divina Comedie*, *Banchetul* și *Monarhia*.

Dante studiase retorica sub îndrumarea lui Brunetto Latini, iar la Bologna studiase cu magiștrii facultății de arte doctrinele marilor filosofi antici, de la Tales, Anaxagora, Democrit, Empedocle, Pitagora, etc., până la Platon și Aristotel – pe care îl considera și el „Filosoful" prin excelență; filosofi pe care îi citează mereu în operele menționate mai sus (precum și în altele – *Întrebare despre apă și pământ*, sau în *Epistole*). Era la curent cu filosofia arabă – după cum o dovedesc referințele pe care le face la al-Farabi, al-Ghazali, Avicenna și Averroes; cu doctrinele neoplatonicienilor (fără a-i cita nominal); și, bineînțeles, cu filosofia patristică orientală (Ioan Damaschinul și Pseudo-Dinonisie) și catolică – Ambrozie și Augustin; în fine, cu primii gânditori occidentali, Boethius și Venerabilul Beda. – Mai frecvent apar, cum era firesc, reprezentanții gândirii medievale din perioada clasică (secolele XII și XIII), filosofi scolatici sau antiscolastici, cu ale căror doctrine era mai familiarizat: Bernard de Clairvaux și Bonaventura, Anselm de Canterbury, Pietro Lombardo și Petrus Hispanus, Richard de St.-Victor și Gilbert de la Porrée; cu deosebire Albert cel Mare și Toma din Aquino. În fine, filosoful a cărui prezență în *Divina Comedie*, unde Poetul îl plasează în Paradis, va ocaziona comentatorilor lui Dante discuții concludente: Siger de Brabant[1].

Totuși, Dante nu s-a considerat pe sine însuși decât "cel mai mic dintre adevărații filosofi"[2]. Dar în *Divina Comedie*, unde apar numele aproape al tuturor celor citați mai sus – teoriile scolastice sunt enunțate (și, uneori, mai mult sau mai puțin dezvoltate) de multe dintre personajele poemului; Poetul arată a fi la curent și cu controversele purtate la universitatea din Paris, cu problemele cele mai viu discutate între scolastici și antiscolastici. (În general și, în mod esențial, Dante aderă la doctrina scolastică tomistă). Moralistul Dante, judecătorul tuturor oamenilor din *Divina Comedie*, se întâl-

1 Cf. copiosul indice al lui Giustiniano Degli Azzi, din *Tutte le opere di Dante Alighieri* (vd. *Bibliografia*).

2 *Inter vere philosophantes* (în *Quaestio de aqua et terra*, preambul la cap. I); și, din nou: „ultimul dintre filosofi" – *philosophorum minimum* (*Ibidem*, par. 24).



Catedrala Notre-Dame din Poitiers. - Sec. XII

neşte în întregime şi în *Ospăţul* – o adevărată mică enciclopedie a teologiei şi ştiinţei timpului, de la *Biblie*, Aristotel şi erudiţii latini, până la Părinţii Bisericii, filosofii arabi şi înţelepţii evrei[1].

Ospăţul expune o sumă de cunoştinţe, teorii ştiinţifice, doctrine filosofice, – căci toţi oamenii tind, dintr-un impuls natural, spre găsirea adevărului: este ceea ce Dante înţelege prin „înţelepciune". Expunerea urmează, în mare măsură, ideile şi schema lui Aristotel. Cele patru cărţi (din 14 proiectate) – dintre care prima este introducerea generală – încep fiecare cu un poem filosofic enunţând tema urmată de „comentarul" respectiv, care constituie corpul cărţilor *Ospăţului*. Organizarea Universului, raporturile lui cu omul prin intermediul „inteligenţelor" care comunică oamenilor „oarecare lumină din tăria lor", formează tema celei de-a doua cărţi. „Întreaga carte a II-a este, astfel, o demonstraţie a caracterului necesar al cunoaşterii care corespunde unei întocmiri cosmice. Progresul

1 „A şti tot ce a aflat sau născocit spiritul uman, a şti tot despre lume şi viaţă, ca şi despre alte lumi şi vieţi umane, iată suprema ambiţie a unei vârste care vedea, cu Aristotel, că toţi oamenii, din firească pornire, doresc să cunoască" (V. Cândea). – Acest tratat al lui Dante vrea să ofere tuturor celor invitaţi un adevărat „ospăţ" al înţelepciunii şi ştiinţei; iar pentru ca numărul invitaţilor să fie cât mai mare, textul – „invitaţia", tratatul – este scris de Dante, nu în limba erudiţilor, în latină, ci în limba „vulgară" a poporului, în italiana înţeleasă de toţi.

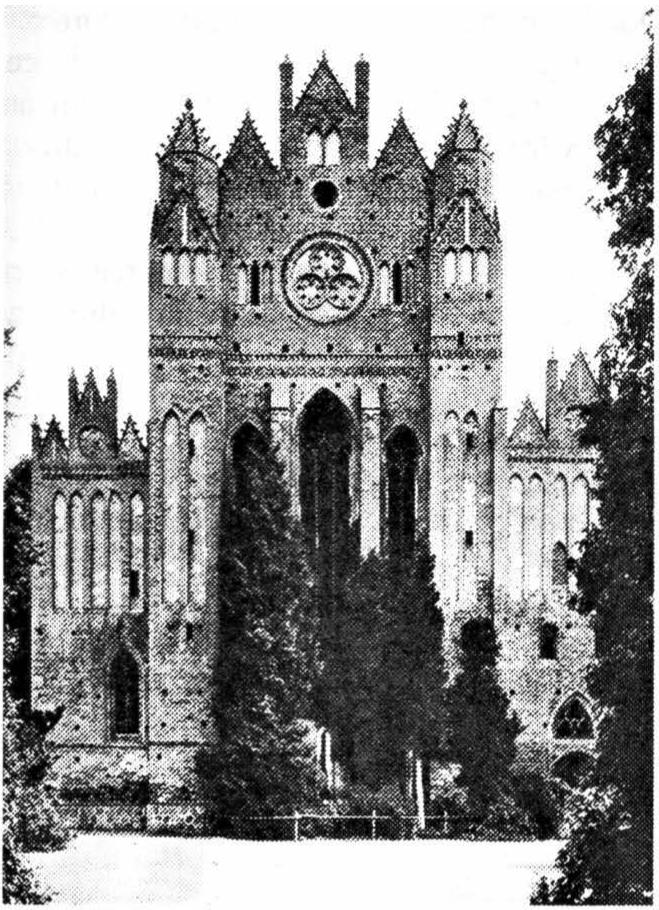
gândirii este supus aceloraşi legi ca mişcarea cerurilor, a astrelor. Între cele două ordine - microcosmică, a omului în ceea ce are mai înalt (mintea) şi macrocosmică, a lumii - există relaţii care întemeiază nădejdea unei continuităţi" (V.Cândea).

Cartea a III-a este dedicată atracţiei fireşti şi iubirii de adevăr a omului. „Potrivit procedeului din cartea precedentă, autorul pune din nou în lumină relaţia cu ordinea cosmică; şi astfel, căutarea înţelepciunii, aspiraţia minţii către adevăr se dovedeşte a fi o lege a întocmirii lumii. Ea se împlineşte prin dragoste curată, neviciată de plăcere sau interes, şi în actul contemplaţiei care comunică minţii fericirea supremă. Comportarea morală este doar reflectarea acelei stări a minţii care a atins adevărul în vieţuirea omului, în relaţiile cu semenii săi" (*Idem*).

Cartea a IV-a este consacrată adevăratei nobleţe: cea câştigată prin eforturile omului de a căuta şi găsi adevărul, precum şi prin practicarea unei vieţi virtuoase; este calea şi forma cea mai înaltă a omului de a se realiza ca om. Combătând aici falsa nobleţe - a originii nobiliare, a averii, sau a unor înalte funcţii deţinute - deci nobleţea în accepţia socială obişnuită a acestui cuvânt, Dante are ocazia să atace clerul nedemn şi aristocraţia arogantă, anumite instituţii şi moravuri ale timpului. - Aici *Ospăţul* - operă care ca singură ar fi asigurat autorului ei un loc onorabil în rândurile filosofilor medievali - se întrerupe; următoarele unsprezece cărţi proiectate trebuiau - probabil - să trateze fiecare despre cele unsprezece virtuţi pe care Aristotel le stabilise şi analizase în *Etica nicomahică*. Oricum, aşa cum se prezintă, *Ospăţul*, (compus între 1304-1307), deci în primii ani de exil ai poetului) este un preludiu al *Divinei Comedii* - prin fundamentarea logică riguroasă a gândirii, prin problematica etică, socială, politică, şi prin limba folosită de autor spre a da operei o cât mai largă accesibilitate.

Filosofia politică a lui Dante - ale cărei (unele) premise fuseseră expuse în *Ospăţul* - este amplu dezvoltată în tratatul *De monarchia*. Opera dezbate însă problema politică într-un cadru teoretic mai amplu. „*Monarhia* cuprinde într-o formă înaltă şi riguroasă viziunea doctrinară a organizării societăţii medievale subsumată însă problemei care ocupă primul loc în (întreaga) operă a poetului: realizarea umană. Mai mult decât un tratat politic, scrierea se vădeşte deci o aplicaţie practică a doctrinei despre om" (V. Cândea).

Omul urmăreşte două scopuri: fericirea pământească - prin căutarea adevărului cu ajutorul filosofiei - şi fericirea vieţii veşnice,



Arhitectură de o sobrietate caracteristic cisterciană: fațada principală a bisericii mănăstirii din Chorin (Germania). – Sec. XIII.

prin cunoașterea cauzei prime; cunoaștere pe care i-o asigură credința și doctrina Bisericii. „Funcția proprie a neamului omenesc luat în totalitatea lui (este) aceea de a actualiza (a traduce în act, a realiza, – n.n. O.D.) necontenit întreaga virtualitate a intelectului potențial" (I, 4)[1]. „Neamul omenesc se comportă conform menirii sale când e cu desăvârșire liber"; iar „primul principiu al libertății noastre e libertatea de a alege". – „Nu cetățeanul există pentru consuli, și nici poporul pentru rege, ci dimpotrivă, consulii pentru cetățeni și regele pentru popor"; ceea ce înseamnă că regii sau consulii „sunt slujitorii celorlalți (ai poporului – n.n. O.D.); și, printre ei, mai ales monarhul,

1 „Fiecare om are, deci, intelect, dar în stare potențială, ca posibilitate. Punerea în lucrare a acestei posibilități, *actualizarea* ei (*realizarea*, cum spunem azi), atingerea scopului ultim, nu este cu putință speciei umane prin fiecare individ (fragmente ale omenirii), ci numai prin totalitatea umanității (deci în *societate*). De aci, necesitatea societății pentru realizarea umană. Prin această afirmație de inspirație averroistă, Dante se îndepărta de gândirea creștină care afirma posibilitatea realizării individuale, a fiecărui om" (V.Cândea).

care, fără îndoială, trebuie socotit slujitorul tuturor" (I, 12). – În aceste propoziții în care sunt concentrate ideile politice esențiale ale tratatului, Dante pornește de la premisa specificului omului: efortul de căutare a adevărului; căci „intelectul speculativ (care are ca obiectiv cunoașterea – n.n. O.D.) devine prin extensiune intelect practic al cărui scop este de a acționa și de a făptui" (I, 3).

Distincția clară și categorică între puterea spirituală și cea temporală operează în continuare, în filosofia politică a lui Dante, în sensul unei condamnări a politicii papale (pe care o ducea, la acea dată, Bonifaciu VIII) și de pledoarie în favoarea instaurării dreptății, a păcii și unității Italiei; operă realizabilă – în viziunea lui Dante – prin intervenția împăratului german. – „Contemporanii par să fi remarcat importanța tratatului (*Despre monarhie* – n.n. O.D.), pentru că în epitaful de pe mormântul Poetului, la Ravenna, opera (aceasta) este singura menționată alături de *Divina Comedie*, și înaintea acesteia" (V. Cândea).

În *Divina Comedie*, Dante enunță, dezvoltă sau ilustrează o serie coerentă de concepte – care în ansamblul lor constituie premisa majoră a lumii de dincolo evocată în poem – despre originea, natura și funcțiile sufletului omenesc. Iată-le expuse în termenii lui Fr. de Sanctis, cu citate luate de autor din *Purgatoriu*, din *Paradis* și din *Ospățul*:

„Patria sufletului este cerul /.../ El participă la natura divină.

„Ieșind din mâinile lui Dumnezeu, sufletul este «simplu», «nu știe nimic», dar are două facultăți înnăscute, rațiunea și apetitul, dorința, «virtutea care sfătuiește», și însușirea /.../ de a fi gata «să iubească»».

„Apetitul (sentimentul, iubirea) îl atrage spre bine. Dar în ignoranța lui, sufletul nu știe să deosebească binele /.../ Ignoranța zămislește eroarea, iar eroarea zămislește răul.

„Răul sau păcatul stau în materie, în plăcerea senzuală.

„Binele e în spirit; iar binele suprem este Dumnezeu, spirit pur.

„Așadar omul, pentru a fi fericit, trebuie să se împotrivească și să se apropie de binele suprem, de Dumnezeu. În acest scop i-a fost dată ca sfătuitoare rațiunea: de aici se naște pentru el liberul arbitru și moralitatea faptelor lui.

„Rațiunea ne oferă cunoașterea binelui și a răului prin mijlocirea filosofiei. Studiul filosofiei este de aceea o datorie: el este calea spre bine, spre moralitate. Moralitatea este «frumusețea filosofiei»: este etica, regina științelor.

„Spre a filosofa avem nevoie de iubire. Iubirea (apetitul) poate fi sămânță a binelui și a răului, potrivit obiectului spre care se îndreaptă /.../ Adevărata iubire este studiul filosofiei.

„Filosofia este «prietenie pentru înțelepciune», prietenia sufletului cu înțelepciunea. În naturile inferioare, iubirea înseamnă «desfătare sensibilă». Omul singur, fiind «natură rațională», posedă iubirea față de adevăr și față de virtute" (față de filosofie).

Și De Sanctis conclude: „Substanța moralei antice stă în aceste concepte".

În operele cu caracter filosofic ale lui Dante (dar nu numai în acestea) amprenta doctrinei aristotelice este evidentă – mergând uneori până la identitatea formulării propozițiilor – și cvasi-permanentă. La fel, amprenta lui Toma din Aquino; fără însă a se putea afirma, în nici un caz, că Dante ar accepta integral tomismul, nici în *Ospățul*[1], nici în *Monarhia*. Cu atât mai puțin în *Divina Comedie* – despre care se afirmă adeseori că se înscrie în viziunea teologică a lui Toma din Aquino; în realitate, Dante a integrat teologia tomistă în *Divina Comedie*, iar nu viceversa. Dante îi plasează în Paradis nu numai pe Toma, ci și pe alți mari teologi – pe Bernard de Clairvaux, pe Bonaventura. Pentru reforma morală a omului și a instituției Bisericii – tema centrală a *Divinei Comedii* – Dante face apel la toate tezele religioase și filosofice care îi pot servi scopului propus. Doctrina filosofico-teologică a lui Toma o preferă în mai mare măsură, evident; dar atunci, de ce, plasându-l în Paradis pe Toma între Albert și Siger, îl pune tocmai pe el să facă elogiul celui pe care Toma l-a combătut atât de energic, pe reprezentantul principal al averroismului latin?

Dintre explicațiile propuse[2], mai plauzibilă este cea formulată de Ét. Gilson: „Siger este introdus aici (în Paradis – n.n. O.D.) ca reprezentant nu al conținutului averroismului, ci pentru separatismul dintre filosofie și teologie pe care îl implica averroismul latin" (separatism condamnat de Biserică). Pentru Dante, filosofia este o

1 În teoriile sale relative la materia primară, sau la originea formelor organice, sau la raporturile lumii cu cauza primă, Dante se inspiră din filosofia arabă, – mai ales din filosofia lui Avicenna (cf. Bruno Nardi).

2 Că Dante n-ar fi fost la curent (?!) cu controversele teologilor și filosofilor contemporani, și nici n-ar fi luat o poziție fermă în materie de dezbateri filosofice; că ar fi cedat unei „simpatii personale" (?!) pentru Siger; sau, că ar fi ținut să situeze în coroana de lumini a Paradisului un filosof aristotelician celebru, un filosof exclusiv, care deci să nu fie și teolog, etc.

știință a rațiunii naturale pure; a unei gândiri profane, neaservită teologiei; teologia – care este un mod diferit de înțelepciune: înțelepciunea credinței – nu poate să-și aroge o autoritate reală nici asupra moralei, nici asupra politicii. Ca atare, Dante ține să-l glorifice pe filosoful laic care a susținut această distincție radicală[1]; un „separatism filosofic care, în gândirea lui Dante, nu era decât un corolar al separației între temporal și spiritual, între Biserică și Imperiu, la care el aspira" (*Idem*).

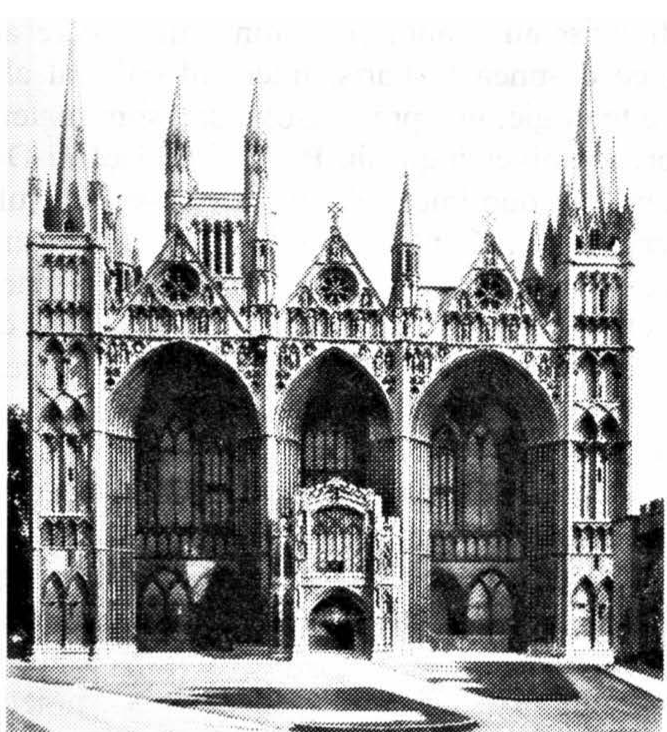
Fără a face parte dintre filosofii medievali cei mai originali și reprezentativi, Dante aduce totuși o poziție de gândire care nu poate fi omisă. „Atitudinea generală a lui Dante față de filosofie – conclude Gilson – este mai puțin aceea a unui filosof preocupat a o cultiva pentru ea însăși, cât aceea a unui judecător doritor să îi facă dreptate, pentru a obține de la ea contribuția pe care morala și politica au dreptul să o aștepte de la ea în vederea realizării marii opere a fericirii temporale omenești":

FILOSOFIA ȘI ȘTIINȚA EXPERIMENTALĂ ÎN ANGLIA

Începând din secolul al XII-lea, și îndeosebi odată cu constituirea universităților medievale, centrul vieții intelectuale europene – deci și centrul marilor dezbateri filosofice – devine Parisul. Dar la universitatea din Paris – instituție internațională din toate punctele de vedere – profesori de prestigiu care să fi fost francezi de naștere au fost, întotdeauna, foarte puțini. Anglia, cu școlile ei de arte liberale și de teologie, era singura țară care putea rivaliza cu Parisul. Dintre magiștrii de mare renume aparținând altor naționalități decât cea franceză, cei mai mulți erau veniți din Anglia: între 1200-1350, universitatea pariziană era orgolioasă de a avea profesori faimoși, ca Alexander din Halles, Robert Grosseteste, Roger Bacon, Duns Scotus sau William Occam. Căci Anglia beneficiase de o strălucită tradiție intelectuală ce urca până în primele secole ale Evului Mediu.

---

1 Din același motiv, Dante îl pune tocmai pe Bonaventura să afirme că este într-adevăr „înzestrat cu un duh profetic" și să-l celebreze (punându-l lângă Augustin, Ioan Hrisostomul, Anselm de Canterbury, ș.a.) pe profetul și misticul calabrez Gioacchino da Fiore (*Par.*, XII, 139–141), – pe care marele teolog Bonaventura îl combătuse cu vehemență. Gioaccino fusese condamnat, în 1225, de Biserică pentru că cerea o reformă radicală a acestei instituții și a moravurilor înaltului cler. Dante știa, de asemenea, că „duhul profetic" al lui Gioacchino i-l negase și Toma din Aquino.



Fațada principală a catedralei din Peterborough, aproape total lipsită de statui, interesul fiind centrat pe arhitectură. - Sec. XIII.

Fie că predau în școlile din Anglia sau dinafara patriei lor, magiștrii englezi (și irlandezi) excelau îndeosebi în studiile matematice și ale științelor naturii. Printre primii și cei mai renumiți, Adelard din Bath (cca 1080–cca 1145), tradusese *Elementele* lui Euclid și opera lui al-Khwarizmi; în *Quaestiones Naturales* tratase probleme din domeniul fizicii și al biologiei; iar în *De eodem et diverso* încercase să combine soluțiile lui Platon cu cele ale lui Aristotel în chestiunea universaliilor. - La Oxford, îndată după 1200 studiile aristotelice au putut progresa într-un ritm mai rapid decât la Paris, unde autoritatea ecleziastică le blocase pentru mult timp. - „Această primă familiarizare cu opera lui Aristotel, împreună cu tradiția studiilor de matematică și fizică amintite mai sus, a contribuit să dea o orientare stabilă și caracteristică speculației intelectuale oxfordiene, și celei engleze în genere, în următoarele două secole. Această orientare n-a întâlnit aici o opoziție, pentru că la Oxford nu se instaurase acea atitudine speculativă, dialectică, față de toate disciplinele intelectuale; atitudine pe care, la Paris, un Abélard, victorinii și alții au făcut-o să rămână endemică" (D. Knowles).

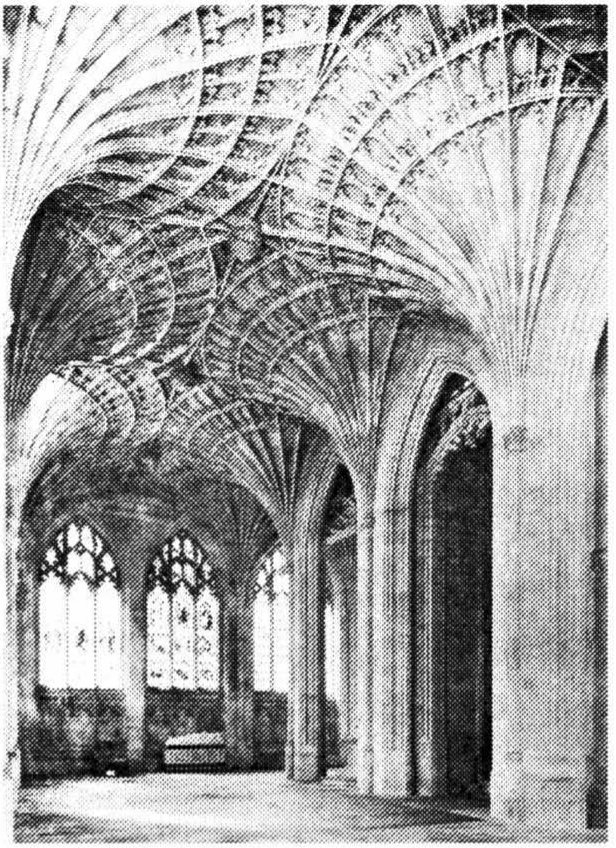
Situația se schimbă odată cu instalarea la Oxford (în 1221) a călugărilor franciscani – apoi și dominicani, – care aduceau cu ei mentalitatea ce domnea la Paris. Interesul cultural al acestora era îndreptat spre teologie, nu spre filosofie sau spre matematică. Ilustri foști profesori ai universității din Paris, franciscanii Duns Scotus și John Peckham, sau dominicanul Robert Kildwarby (ultimii au fost, apoi, și arhiepiscopi de Canterbury) au modelat învățământul oxfordian după cel parizian. Cei care au continuat să mențină tradiția oxfordiană, cultivând nu numai studiul teologiei, ci și științele naturale și cele matematice, sunt și numele reprezentative ale filosofiei din Anglia: Robert Grosseteste și Roger Bacon.

Prevalența spiritului matematic, nota caracteristică a mentalității profesorilor din Oxford, este net vizibilă în lucrările – asupra acusticii, opticii, căldurii, mareelor, curcubeului, etc. – lui Robert Grosseteste (în engl. Greathead), unul din marii oameni de știință ai timpului. Pe plan filosofic, Grosseteste – bun cunoscător al limbii grecești, traducător al lui Ioan Damaschinul, Pseudo-Dionisie, realizând, cel dintâi în Europa, și traducerea completă a *Eticii* lui Aristotel – a fost primul englez care a asimilat gândirea Stagiritului. În filosofia naturii, în metafizica și psihologia sa[1], el dă o sinteză de teorii augustiniene, neoplatonice și aristotelice, ceea ce conferă scolasticii sale o notă cu totul proprie.

Acceptând unele teorii ale lui Aristotel (despre cauze, despre act și potență, despre materie și formă), în alte privințe însă el revine la platonism și augustinism. Conștiința pe care o avem despre Dumnezeu îi dovedește existența; tot ce este înafara lui, este – substanțial – distinct de el; totul este opera sa directă și creată în timp – deci și sufletul; voința lui conduce tot ce există. Acestor idei augustiniene le urmează cele de nuanță neoplatonică: Dumnezeu este lumina prin excelență: tot ce ființează înafara lui, spirite sau corpuri, participă la această lumină.

Ajuns la acest punct (doctrina luminii este expusă în *De luce seu de inchoatione formarum*), Grosseteste formulează originala sa teorie, în care datele științei fuzionează cu cele ale metafizicii: lumina explică realitatea corporală, este elementul substanțial, realitatea care pătrunde orice corp și care, răspândindu-se de la început în

1 Opere filosofice (pe lângă comentarii la *Logica* și *Fizica* lui Aristotel): *De intelligentiis, De unica forma omnium, De statu causarum, De potentia et actu, De veritate, De scientia Dei, De libero arbitrio, etc.* – Pentru ideile sale în domeniile cosmologiei, fizicii, astronomiei, opticii, meteorologiei, vd. în vol. VI, cap. „Știința".



„Boltă în evantai", în catedrala din Peterborough.
Construită înainte de 1508, de John Wastell (arhitectul celei mai frumoase bolți în acest stil, din King's College, Cambridge).

materia primară, îi dă acesteia o extindere spațială[1]. Sau, în termenii filosofului: „Orice existență corporală este compusă din materie și formă; iar forma corporeității (a esenței corpului - n.n. O.D.) este lumină".- În centrul întregii filosofii a lui Grosseteste, articulând-o și condiționând-o, stă această „metafizică a luminii". Devenirea și multiplicitatea corpurilor se explică prin capacitatea naturală a formei luminoase de a genera - inseparabilă fiind de materia primară - și de a se multiplica; lumina este, în același timp, principiul substanțial și sursa de energie a corpului; prezența luminii în totalitatea corpurilor conferă unitate întregului Univers; însuși „fenomenul cunoașterii este o operație de natură luminoasă, iar știința umană este o iradiere a luminii necreate în care noi vedem adevărul lucrurilor" (M. de Wulf).

1 Pentru Grosseteste lumina este „prima formă corporeică", generatoare a mișcării și a lucrurilor materiale; ceea ce ar însemna - în termenii de azi - sursa primară de energie.

Aşadar, pentru Grosseteste nu există o diferenţă sau o separare între metafizică şi fizică; însăşi ştiinţa fizicii se reduce la o teorie a luminii; ca atare, anumite ştiinţe exacte – matematica, geometria, optica, astronomia – trebuiau în mod obligator să facă parte din suma de cunoştinţe a unui filosof; căci lumina ca principiul unic al fenomenelor naturale, permiţându-ne să surprindem procesele cele mai intime ale naturii, îşi are corespondent în lumina imaterială, în principiul cunoştinţelor noastre, care totodată este şi cauza profundă a frumuseţii luminii sensibile. – „Importanţa filosofică a acestor teorii derivă din remarcabila încercare a lui Grosseteste de a găsi un principiu unic de explicaţie a întregului Univers. Importanţa lor ştiinţifică este legată mai ales de afirmaţia energică – şi care îşi va găsi o amplă aplicare în ştiinţa modernă – privind valoarea fundamentală a matematicii[1] pentru cercetările fenomenelor din natură" (R. Tisato).

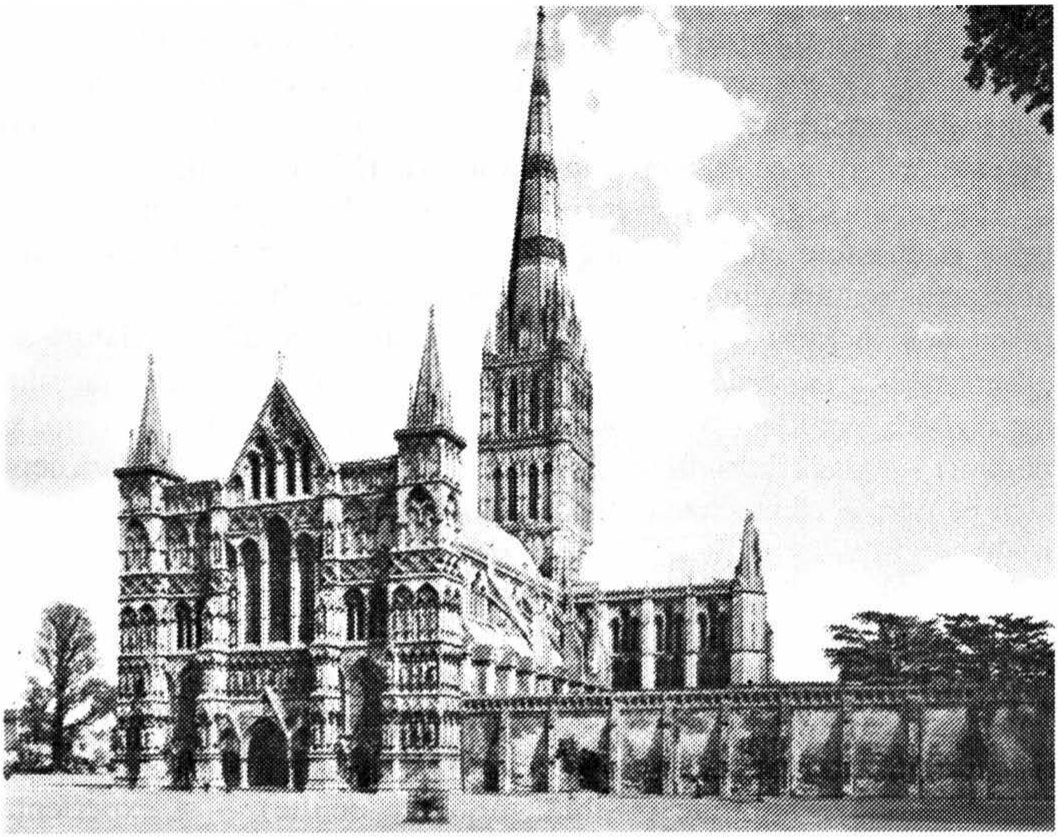
„Grosseteste a transmis două principii de o valoare permanentă: folosirea matematicii ca mijloc pentru a descrie şi studia fenomenele naturii /.../ şi folosirea observaţiei şi experimentării sub controlul şi îndrumarea metodologiei logice a analizei şi a verificării experimentale" (D. Knowles).

Aceste principii – şi îndeosebi direcţia experimentală – au fost aplicate şi ilustrate de discipolul său Roger Bacon, unul din cei mai mari cruditi ai timpului, recunoascut ca atare de contemporani care îl numeau „Doctor mirabilis". Spirit vast, multilateral, inovator, studios pasionat al multor ramuri ale ştiinţei[2], reproşând mereu scolasticilor lipsa lor de interes pentru observarea directă a naturii, Roger Bacon a fost şi un filosof admirator al lui Aristotel, dar adversar vehement al aristotelismului aşa cum îl înţelegeau contemporanii săi[3]. Atât ideile sale, cât şi caracterul său indisciplinat, impulsiv,

1 „Toate cauzele efectelor naturale pot fi exprimate prin linii, unghiuri şi figuri" (*De luce*). Idee reluată şi de Leibniz.

2 Matematică, astronomie, geografie, fizică, chimie, optică, medicină, filologie. A construit şi perfecţionat diferite instrumente de optică. „Aplicaţiile sale în geometrie şi fizică sunt superioare celor ale arabilor" (M. de Wulf). – R. Bacon manifesta însă şi înclinaţii vizionare, profetice şi mistice.

3 Pe care îi acuza că nu l-au înţeles pe Aristotel, conducându-se după traduceri latine greşite. – Dealtfel, nici el nu l-a înţeles totdeauna – afirmând, de pildă, că Aristotel ar fi susţinut doctrine creştine, ca dogmele Trinităţii, a creaţiunii şi a non-eternităţii lumii.



Catedrala din Salisbury (1220–1320). – construcție de o extraordinară unitate structurală și o perfectă coerență stilistică. (Turnul-lanternă, înalt de 122 m).

vanitos și de o franchețe agresivă, i-au creat până în cele din urmă situația tragică de martir al științei[1]

Ca filosof, în metafizică Bacon susține că nu există decât individualul: „Un individ are mai multă realitate decât toate universaliile la un loc"– afirmă el. Tot ce există a fost creat în timp și tot ce

1 Polemist violent, atacând pe cei mai celebri dintre contemporani (în primul rând, pe Albert cel Mare); fapt care i-a atras antipatii, dușmănii și persecuții – chiar și din partea Ordinului franciscan căruia îi aparținea – în mediile universitare din Oxford și Paris. Interzicându-i-se să țină lecții și să publice, s-a refugiat la Paris, unde a fost supravegheat în continuare și suspectat de vrăjitorie, – deși condamnase deschis magia, publicând *Despre operele secrete ale naturii și despre arta și nulitatea magiei*. La cererea papei Clement IV, prietenul și admiratorul său, a scris celebrele sale lucrări *Opus majus*, *Opus minus* și *Opus tertium*, care i-au adus mare faimă dar și noi dușmani. După moartea lui Clement IV, când unele teze ale lui au fost condamnate (în 1277) de superiorul general al Ordinului franciscan și de episcopul Parisului Étienne Tempier, R. Bacon a fost întemnițat, se pare timp de 15 ani; pus în libertate, a mai trăit doi ani, stingându-se la vârsta de 80 de ani.

ființează este compus din materie și formă. „Două particularități caracterizează materia: specificitatea și activitatea sa. Nu există doar o *materia prima universalia*, care, împreună cu forma cea mai generală, constituie natura universală, ci materii *specifice* corespund diverselor forme ce se suprapun în corpuri" (M. de Wulf).

În gnoseologie, Bacon formulează o ciudată teorie intuiționistă: orice cunoaștere, atât pe calea simțurilor cât și a rațiunii, a gândirii abstracte, rezultă dintr-o uniune directă dintre obiect și subiect, în urma unei acțiuni nemijlocite a unuia asupra celuilalt. Alături de „iluminația" *generală* – pe care Dumnezeu o insuflă actului cunoașterii, acordată prin grația divină unor anumiți aleși (uneori, și păgâni) – există iluminația *specială*, rezultată din actul experimentării pe care o efectuează omul, cercetătorul. – Sunt trei moduri de a realiza cunoașterea: pe calea „autorității", a rațiunii și a experienței. Prima, este insuficientă dacă nu e sprijinită de rațiune; a doua, este nesigură fără confirmarea furnizată de experiență – care este unicul izvor al certitudinii. Experiența însăși este de două feluri: externă, pe calea simțurilor exterioare, mod de cunoaștere completat prin folosirea unor instrumente și verificat cu ajutorul matematicii (fără să se neglijeze anumite posibile influențe oculte), – și experiența internă (*scientia interior*), imediată și indispensabilă, rezultat al inspirațiilor divine și care comportă șapte grade; dintre acestea, primele două se referă la activitățile normale ale omului, iar celelalte îl introduc pe om în viața supranaturală, mistică, până în pragul extazului[1].

Teoria „experienței interne", ideea că teologia deține preeminența asupra filosofiei (care, cultivată pentru ea însăși, n-are valoare) sau afirmația că în *Biblie* sunt conținute și adevărurile filosofiei – al cărei rol, la fel ca al teologiei, este de a descifra sensurile *Scripturii*, – sunt tot atâtea afirmații surprinzătoare la un om de știință ca Roger Bacon; care susținea că studiul științelor matematice este absolut necesar filosofiei pentru a înțelege natura lucrurilor; și că însăși interpretarea *Scripturii* pretinde o cantitate apreciabilă de cunoștințe pozitive; precum și cunoașterea nu numai a limbii grecești, ci și a limbilor orientale...

În ansamblu, gândirea filosofică a lui Roger Bacon – căruia în mod cu totul exagerat i se atribuie uneori meritul de „fondator al

1 „Bacon se străduiește deci să arate necesitatea de a uni ceea ce Toma separase cu atâta grijă: rațiunea și iluminarea, natura și supranaturalul" (É. Bréhier).

metodei experimentale"[1] – dezvăluie serioase contradicţii. Adevărat om de ştiinţă, dar şi apărător al astrologiei şi alchimiei; propagator convins al filosofiei lui Aristotel, dar rămânând în mod constant străin de adevăratul spirit aristotelic; crezând în puterile raţiunii, dar susţinând ideea de tradiţie augustiniană a iluminării divine ca procedeu al cunoaşterii; detaşându-se de filosofii contemporani lui care urmăreau concilierea credinţei cu ştiinţa şi afirmând că singurul izvor al înţelepciunii este *Scriptura*, dar totodată pledând pentru o "ştiinţă experimentală" care îi va asigura omului dominaţia asupra naturii, – Roger Bacon a fost în acelaşi timp un spirit teologic de tip augustinian şi un spirit pozitiv, chiar un entuziast vizionar încrezător în posibilităţile ştiinţei.

Gândirea sa ştiinţifică n-a avut o influenţă nici în timpul său nici mai târziu. În filosofie, numele lui Roger Bacon a reapărut, odată cu editarea monumentalei *Opus majus*, abia peste patru secole şi jumătate (în 1733) de la apariţia operei.

O POZIŢIE INDEPENDENTĂ: RAYMUNDUS LULLUS

Catalanul Raymundus Lullus (Ramón Llull, 1235–1315), personalitate singulară, prin viaţa sa spectaculoasă[2], prin vastitatea operei, prin doctrina şi influenţa sa (nenumăraţii admiratori şi

1 É. Bréhier e categoric: „De fapt, Bacon n-a instituit nici o metodă experimentală în sensul modern al cuvântului, o metodă constând dintr-un ansamblu de mijloace graţie cărora o experienţă poate fi controlată de alţii. Pentru Bacon, care s-a oprit la o concepţie naivă despre experienţă, la experienţa care este o simplă constatare, experienţa verifică şi controlează dar nu poate fi verificată (...). Pe de altă parte, Bacon nu caută o justificare raţională a ştiinţei experimentale".

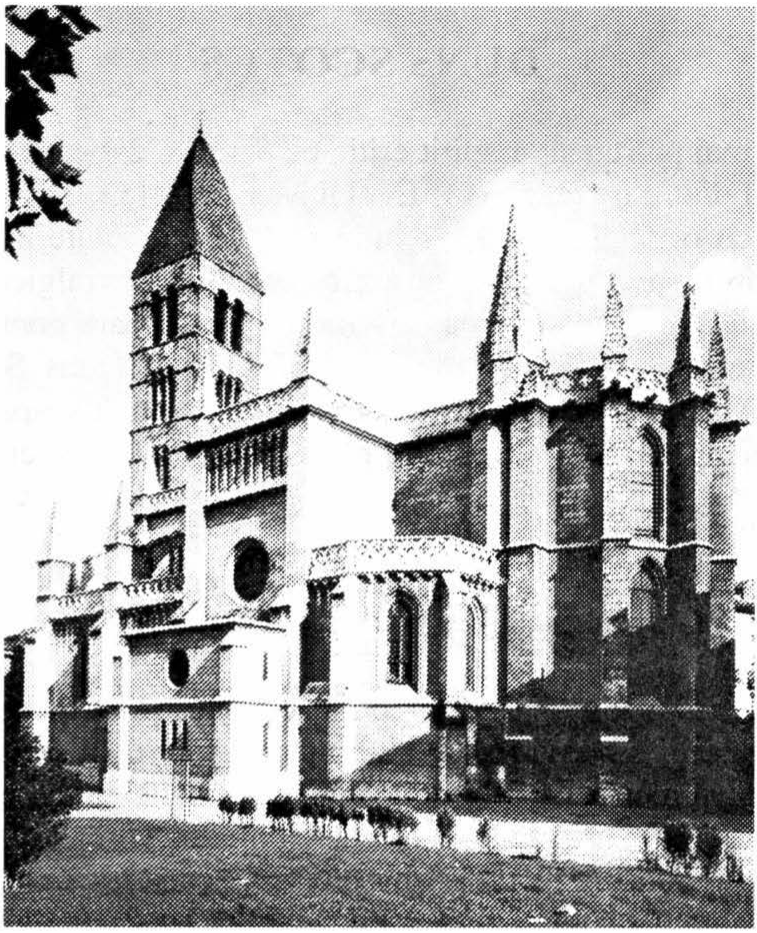
2 Originar din Palma de Mallorca, la 30 de ani îşi părăseşte soţia şi copiii, intrând în Ordinul franciscan şi dedicându-se studiului teologiei, filosofiei, limbii latine şi limbii arabe, – marele ideal al vieţii lui fiind convertirea musulmanilor la creştinism. În acest scop, fondează o mănăstire pentru pregătirea unui corp de misionari. Călătoreşte în diferite ţări din Apus, supune papei Honorius IV un proiect de cruciadă, apoi debarcă la Tunis, unde intră imediat în contact cu învăţaţi musulmani şi unde este întemniţat mai mulţi ani. Reîntors în Europa, ţine cursuri – fără succes – la Paris (unde va reveni, ca magistru, la vârsta de 75 de ani!). La Conciliul din Vienne, propune din nou organizarea unei cruciade, apoi interzicerea predării averroismului şi înfiinţarea unui învăţământ pentru limbile orientale. La Messina îl întâlneşte pe Frederic II şi îi propune organizarea unei consfătuiri cu reprezentanţii lumii musulmane. Pleacă pentru a treia oară în Africa (de astă dată în Algeria), unde moare – asasinat prin lapidare – la vârsta de 80 de ani.

discipoli l-au supranumit „Doctor illuminatus"), a fost unul din cei mai înverşunaţi adversari ai averroismului, a cărui idee de a separa domeniul filosofiei de cel al credinţei i se părea o imensă absurditate. Modul său propriu, original, de a încerca să concilieze teologia cu filosofia este pe cât de tranşant pe atât de inoperant: în câmpul credinţei totul este raţional, – raţiunea având capacitatea de a demonstra totul, chiar şi dogmele ce par a fi (cum o recunoscuseră marii gânditori anteriori) total inabordabile de raţiune. Rolul filosofiei este de a deveni o apologetică a doctrinei creştine. „Credinţa este condiţia prealabilă a oricărei cunoaşteri intelectuale. Credinţa nu este un scop în sine, ci doar o dispoziţie prealabilă graţie căreia raţiunea este aptă de a deduce *a priori* toate adevărurile naturale sau supranaturale" (M. de Wulf).

Pe această linie augustiniană se desfăşoară gândirea lui Lullus, – ilustrată în *Arborele filosofiei iubirii* şi în principala sa operă *Ars magna*. Prima, este o interesantă lucrare de filosofie mistică expusă într-o poetică formă alegorică[1] – şi care dezvăluie autentice daruri poetice ale autorului, considerat primul mare scriitor al literaturii catalane. – Opera sa capitală *Ars magna* (rezumată ulterior de autor sub titlul *Arborele ştiinţei*) este o enciclopedie ştiinţifică, filosofică şi teologică, divizată în 16 capitole – sau „arbori"– fiecare studiind problemele acestor discipline: „Arborele Elementar" (breviar de fizică, ştiinţele naturii, proprietăţile elementelor), „Arborele Simţurilor", „Imaginativ", „Uman" (natura şi obiceiurile omului), „Moral" (virtuţile, viciile şi cauzele lor), „Imperial" (un interesant tratat de politică), „Apostolic" (despre funcţiile, privilegiile şi îndatoririle papei şi prelaţilor); apoi „Arborele Ceresc" (care se ocupă de astronomie şi de influenţa corpurilor cereşti), etc. Ultimul capitol expune arta de a pune şi de a rezolva problemele: este partea referitoare la originala sa metodă logică – pe care Lullus o numeşte „ars magna" sau „scientia generalis".

Combătându-i pe scolastici care, pornind de la observaţia pe calea simţurilor se opresc la realităţile corporale, Lullus susţine existenţa unui alt ordin de cunoştinţe, al căror obiect sunt realităţile

1 Înaintea acesteia, Lullus scrisese – redactând-o mai întâi în arabă, apoi în catalană – *Cartea contemplaţiei lui Dumnezeu*, conţinând 365 de rugăciuni şi meditaţii (una pentru fiecare zi a anului); *Cartea prietenului şi a iubitului*, de asemenea un breviar mistic, cuprinzând 365 de metafore morale; apoi *Blanquerna*, un fel de roman filosofic şi social-utopic – printre cele dintâi opere ale genului din Evul Mediu – cu interesante informaţii asupra instituţiilor religioase şi sociale ale epocii.



O combinație de stiluri romanic-gotic:
biserica S. Maria Antigua, Valladolid. Sec. XIV.

suprasensibile, principiile generale care, după el, se identifică cu atributele esenței divine. Aceste principii sunt corelate cu lucrurile particulare prin operații raționale efectuate de Lullus cu ajutorul unor liste de câte 9 termeni simpli (sau principii) înscriși într-un tablou de cercuri și triunghiuri, și care prin anumite combinații permit să se obțină toate adevărurile posibile[1]. Alegerea termenilor de către Lullus este, evident, arbitrară; dar nu e mai puțin adevărat că procedeele sale automatice au avut o influență asupra celor care au încercat să introducă o metodă deductivă și matematică în studiul filosofiei – ca, de ex., Giordano Bruno și Leibniz; acesta din urmă, folosindu-se de calculul unor asemenea combinații pentru a rezolva aceeași problemă (în tratatul său *De arte combinatoria*, care anticipează logica simbolică).

1 Pentru descrierea – de către Hegel – a acestei complicate operații, vd. Oct. Nistor, *op.cit.*, vol. II (vd. *Bibliografia*).

DUNS SCOTUS

„Cel mai pătrunzător spirit critic pe care l-a dat scolastica", „cel mai subtil dintre metafizicenii Evului Mediu" (H.O. Taylor); filosoful dotat cu o inteligență de o puțin obișnuită acuitate în felul de a pune o problemă și de a-i întrezări punctele nevralgice sau cele imediat ducând la rezolvarea ei - motiv pentru care contemporanii l-au supranumit „Doctor subtilis"- a fost John Duns Scotus (cca 1266-1308)[1]. - „Nici o inconsecvență logică nu îi scăpa. Iar când fiecare punct fusese examinat cu respectarea consistenței sale raționale, acest geniu dialectic era înclinat să aducă problema în fața tribunalului experienței psihologice"- subliniază H.O. Taylor. „Nimeni nu a dus vreodată logica construcției și subtilitățile distincțiilor critice până la limitele înțelegerii și a perseverenței umane ca Duns Scotus".

În schimb, filosoful n-a intenționat să dea doctrinei sale forma unei construcții sistematice (dealtminteri, a trăit doar 42 de ani); iar limbajul scrierilor sale, deși de o viguroasă concizione, era departe de claritatea perfectă a construcției și stilului lui Toma din Aquino.

În lucrările sale[2], Duns Scotus încearcă o sinteză a platonismului augustinian cu aristotelismul reprezentat în special de Toma. În primul rând, el ține să delimiteze domeniul și rolul, posibilitățile, limitele și funcțiile ce reveneau pe de o parte credinței, pe de altă parte rațiunii. Știința (înțelegând prin aceasta cunoașterea filosofică) este de domeniul rațiunii teoretice, a *teoreticului*; tot ce depășește necesitatea sa intrinsecă și posibilitățile sale de a demonstra, intră în sfera *practicului*, a libertății, a ceea ce se sustrage cunoașterii; deci, a credinței, a teologiei, ale cărei dogme nu pot fi demonstrate cu argumente raționale - și care, prin aceasta, aparțin domeniului

1 Originar din Scoția, la 15 ani a intrat ca novice în ordinul franciscan; după studii, făcute în Scoția și Franța, a predat teologia și filosofia la Paris (mai târziu, la Oxford și la Köln) unde era socotit un personaj periculos de către partizanii lui Filip cel Frumos, împotriva căruia Duns apăra drepturile papalității. Pentru a-l scăpa de consecințele procesului contra Templierilor, a fost trimis de superiorul general al Ordinului său la Köln, unde a profesat și a scris.

2 *Opus oxoniense* (comentarii la *Sentențele* lui Pietro Lombardo, lecții ținute la universitatea din Oxford); un alt comentar al acelorași *Sentențe* (cunoscut și sub titlul *Reportata Parisiensia*), *Quaestiones in Metaphysicam*, *Quaestiones quodlibetalis*; tratatul *De primo principio*, etc.

Duns Scotus. - Gravură de autor anonim.

practic. Duns Scotus neagă teologiei orice caracter ştiinţific[1]; căci adevărurile credinţei privesc domeniul practic al voinţei - „cea mai nobilă potenţă a sufletului", - iar nu cel teoretic al ştiinţei. Dumnezeu a creat lumea nu dintr-o necesitate logică, ci printr-un act de voinţă; or, voinţei îi aparţine numai domeniul care îi scapă ştiinţei, caracterului de necesitate a raţiunii. În schimb ştiinţa nu depinde de voinţă, ci de demonstraţia raţională cea mai riguroasă[2]. Credinţa revelează adevăruri care sunt inabordabile raţiunii; filosofia, făcând uz de raţionalitatea dialecticii, nu are cum servi teologia, nu poate interveni încercând să argumenteze adevărurile credinţei - cum încerca să facă Toma din Aquino. Cu această separare categorică a filosofiei de teologie, operată de Duns Scotus, scolastica se pregăteşte să intre într-o fază de disoluţie.

1 De fapt, Scotus nu *neagă* teologia; ci crede că trebuie să fie numită mai degrabă *sapientia*, înţelepciune, întrucât prin însăşi natura sa teologia este mai degrabă o cale de cunoaştere a unor principii decât o metodă care ar servi pentru a ajunge la anumite concluzii; teologia constă în cunoaşterea, revelată direct, a lui Dumnezeu. Ştiinţele nu îi pot fi subordonate, - căci domeniul lor este cunoaşterea naturală obţinută prin mijloace umane: cele ale raţiunii.

2 Duns Scotus studiase cu cel mai mare interes şi matematica şi astronomia.

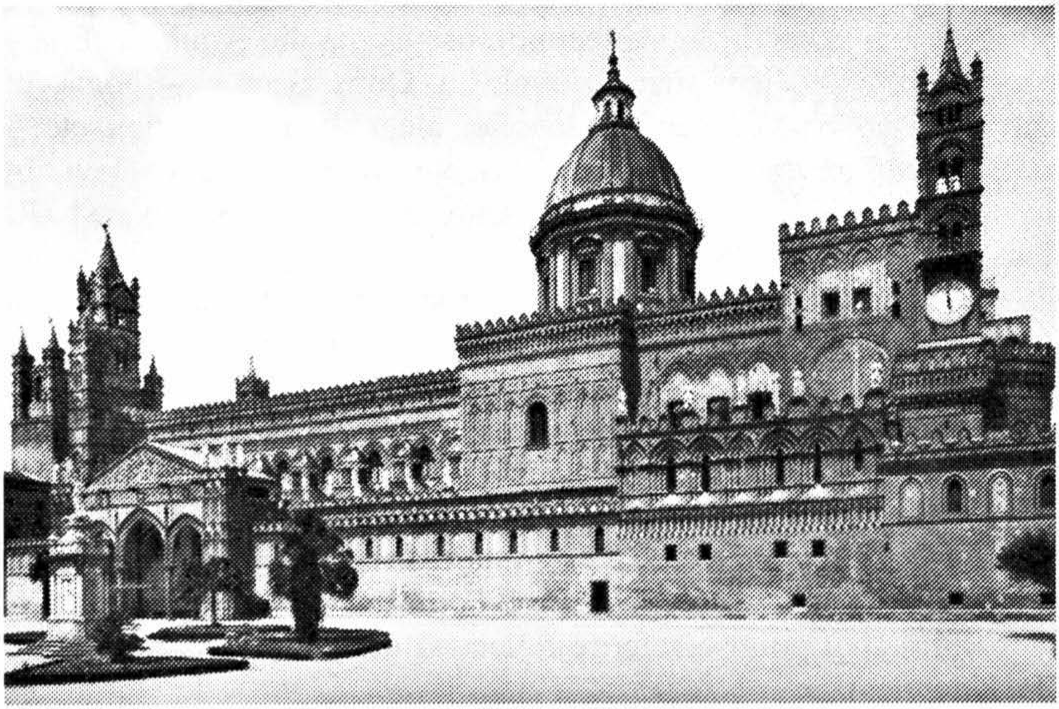
Metafizica, complet distinctă de teologie (știință eminamente practică), este știința teoretică prin excelență. În concepția lui Scotus, numai individualul are o realitate, numai ființele sau lucrurile individuale sunt reale; universalul nu există decât în intelect. Dar și ideea există, din moment ce intelectul o concepe; căci intelectul este pasiv și este pus în mișcare, este acționat de inteligibil. Cum se explică, atunci, universalitatea conceptelor? Răspunde Scotus: prin existența unei substanțe comune tuturor ființelor (sau lucrurilor) dintr-o anumită clasă, categorie, specie; a unei naturi comune tuturor ființelor sau lucrurilor luate individual care intră în cadrul unui concept: substanța „om" comună tuturor indivizilor umani, substanța „animal" comună tuturor animalelor, ș.a.m.d. „Această substanță considerată în sine însăși se dovedește a fi deschisă atât la universalizare cât și la individuațiune; într-adevăr, capătă un caracter universal în concept (prin acțiunea de abstractizare a intelectului) și capătă în schimb și un caracter individual în ființele reale" (R. Tisato).

În ce privește raporturile dintre metafizică – știința teoretică prin excelență – și științele particulare (a căror cultivare constituia titlul de glorie al universității din Oxford, dar care lui Scotus, în acest punct, nu i-a reținut atenția în mod special), principiile acestora din urmă sunt condiționate de principiile celei dintâi. „În timp ce științele particulare nu pot sesiza decât natura fenomenelor, nu și cauza lor, legile descoperite de aceste științe sunt pur și simplu generalizări ale datelor empirice, sau conexiuni matematice între aceste date; dar uniformitatea reală a naturii poate fi garantată efectiv numai de metafizică" (*Idem*).

În netă contradicție cu aristotelicienii și cu tomiștii este Duns Scotus în concepția sa privind raporturile dintre intelect și voință.

Pe linia tradiției franciscane, el atribuie voinței, cum am văzut, preeminența asupra intelectualismului aristotelic (voința fiind superioară facultății cognitive – *intellectus*). Însuși Dumnezeu este definit, în mod fundamental, de voința divină[1]. Primând asupra intelec-

1 „Voința lui Dumnezeu este cu desăvârșire liberă: binele este numai ceea ce vrea voința sa, care, dacă ar decide contrariul acesta ar fi binele. Totuși (...), divinitatea nu poate voi decât ceea ce este lipsit de contradicții logice, sub acest aspect voința sa nefiind arbitrară. Unica limită a acestui principiu este că Dumnezeu nu poate voi în același timp ceva și contrarul său" (Oct. Nistor).



Latura sudică a Domului din Palermo
(început în stil romanic în 1185, cupola barocă).

tului, voința omului este liberă și atât de independentă, încât se poate dispensa de concursul grației divine; responsabilitatea actelor sale îi revine în întregime omului. - În ce privește sufletul - a cărui imortalitate nu poate fi demonstrată, chestiunea rămânând deci de resortul credinței, - facultățile sau proprietățile sale sunt capacitățile de a cunoaște și de a voi. Voința este ceva pur spiritual și trebuie să o distingem de simțul apetitiv, de a dori ceva: voința și numai voința este cu adevărat liberă, - absolut nedeterminată de nici o cauză exterioară. „Chiar și intelectul, adică facultatea cognitivă, este determinat de dinafară. Deși o anumită cunoaștere precede actul voinței, totuși voința nu este determinată de cunoaștere, ci o folosește, uzează de ea. Astfel, voința fiind liberă, este superioară intelectului. Voința este ceea ce constituie măreția omului; ea îl ridică deasupra naturii și îl eliberează de coercițiile ei. Nu intelectul, ci voința îl îndreaptă spre ținta fericirii și este subiectul virtuților morale" (H.O. Taylor - citându-l pe Seeberg).

Fiecare suflet are în sine însuși principiul care îl distinge de celelalte. Ca urmare, încercarea averroiștilor de a susține - în detrimentul individualității sufletului - universalitatea puterii de

gândire a intelectului activ, este absurdă. Filosofia recunoaște o pondere mai mare decât i-o recunoscuse Toma din Aquino. „Exasperatul individualism metafizic al lui Duns Scotus – bogat în consecințe în toate domeniile filosofiei, ale teologiei, ale eticii, etc. – este semnul premonitor al unei crize profunde care va lovi, în secolul al XIV-lea, întreaga moștenire a gândirii medievale" (R. Tisato).

În epistemologie, Scotus este un aristotelician, fondând procesul gnoseologic pe datele simțurilor. „Intelectul obține cunoașterea abstrăgând esența din obiectele ce îi sunt prezentate de simțuri, și în felul acesta se formează ideile (universaliile). În aceste limite, rațiunea umană poate ajunge la adevăr fără a mai trebui să intervină directa iluminare divină". Dar, spre deosebire de Toma, „Duns Scotus susține că intelectul are o intuiție directă, chiar dacă obscură, a individualului; în timp ce pentru Toma intelectul cunoaște individualul numai printr-o referire reflectată în memorie și în simțuri" (D. Knowles).

Prin noutatea frapantă și prin caracterul atât de categoric al formulării tezelor, scotismul a rămas mai mult de patru secole în câmpul discuțiilor și controverselor filosofice și teologice. Continuat și dezvoltat îndeosebi de filosoful și matematicianul Thomas Bradwardine (cca 1290–1349), profesor la Oxford și arhiepiscop de Canterbury, scotismul i-a inspirat în ideile lor și pe reformatorii John Wycliff și Hus. Timp de trei secole – între 1350–1650 – scotismul număra mai mulți adepți decât tomismul. „Gândirea lui Duns Scotus[1] a avut o mai mare influență decât cea a lui Toma din Aquino asupra concepțiilor unor filosofi nelegați de Biserică, – cum au fost, de exemplu, Francis Bacon, René Descartes, G.W. Leibniz".

DISOLUȚIA SCOLASTICII. WILLIAM OCCAM

Filosoful care a dus până la consecințele sale extreme tendința științifică empiristă a școlii din Oxford și, prin aceasta, a îndreptat gândirea filosofică pe calea – tipică pentru filosofia engleză – a empirismului, a fost William Occam, supranumit de contemporani

1 Cf. K. Vorländer, – *apud* Oct. Nistor.

pentru abilitatea sa dialectică „Doctor invincibilis"[1]. Autor fecund care a exercitat o influenţă profundă asupra gândirii occidentale, a scris numeroase opere de logică, filosofie, teologie, fizică şi politică. În domeniul filosofiei, cele mai importante sunt *Comentariile la Sentenţe*, *Summa totius logicae* şi *Quodlibeta*, în şapte cărţi.

În această perioadă – prima jumătate a sec. XIV – scolastica intrase într-o fază de disoluţie progresivă[2]. Cu Siger de Brabant, averroismul latin respinsese poziţia conciliatoare a lui Toma, situându-se înafara doctrinei Bisericii; Duns Scotus negase posibilitatea unei discuţii raţionale asupra adevărurilor credinţei, declarându-le doar „credibile". Occam va fi cel care, declarându-şi aversiunea pentru metafizică şi, în schimb, predilecţia pentru datele experienţei imediate, va anticipa anumite direcţii importante ale gândirii moderne.

Occam a fost ultimul şi cel mai autorizat susţinător al nominalismului, afirmând că genurile şi speciile nu există ca realităţi, ci doar ca simpli „termeni" ai unui discurs logic, raţional (Poziţie rămasă în filosofia medievală cu denumirea de „terminism"). Chiar dacă aceşti „termeni" indică nişte concepte generale, ele nu pot denumi decât obiecte sau fiinţe individuale, – fie mai multe sau pe toate la un loc, fie unul câte unul, în parte; şi într-un caz şi în celălalt, genurile şi speciile rămân ca ceva exterior obiectelor sau fiinţelor, corespun-

---

1 Născut între 1295–1300, mort în 1349 sau 1350, a intrat de copil într-o mănăstire franciscană; a studiat la Oxford, unde a fost pentru un timp de 6 sau 7 ani şi profesor de teologie. Acuzat de erezie, a fost chemat în faţa curiei papale din Avignon; de unde, după ce fusese lăsat să aştepte până să fie chemat să se disculpe, a evadat, refugiindu-se la curtea lui Ludovic Bavarezul – care era în conflict violent cu papa Ioan XXII, care îl declarase pe împărat eretic şi uzurpator. Adversar deschis al papei (căruia nu îi recunoştea drepturi temporale şi supremaţia politică), autor a numeroase pamflete şi declarat schismatic de ordinul său monahal (din care a şi fost exclus), a fost excomunicat de Biserică – şi excomunicat a rămas toată viaţa, încă 32 de ani. A murit în timpul marii epidemii de ciumă, la curtea imperială din München (unde, în acelaşi timp, îşi găsiseră azil şi averroistul Jean de Jandun şi Marsilio da Padova).

2 „Disoluţie", mai degrabă decât decadenţă. Căci, deşi diferenţierea categorică între filosofie şi credinţă câştiga tot mai mult teren, negându-se posibilitatea construirii unei baze raţionale credinţei – ceea ce constituia însăşi raţiunea de a fi a scolasticii – totuşi vigoarea speculativă a scolasticilor n-a scăzut. În secolele XV–XVII triumful tomismului este general; Contrareforma impune numele unor notabili interpreţi dominicani şi iezuiţi (Francisco Suárez, etc.); iar începând din sec. XIX se afirmă curentul neoscolastic, în cadrul căruia prevalează neotomismul (D. Mercier, J. Maritain, A. Gemelli, ş.a.).

zându-le într-adevăr, dar fără să indice conținutul și constituția lor intimă.

Critica pe care o face Occam conceptului de substanță[1] și conceptului de cauză este ilustrativă pentru poziția sa antimetafizică în discutarea unor probleme fundamentale de gnoseologie; de asemenea, pentru foarte caracteristica sa atitudine de a respinge postularea unor concepte când acestea nu sunt indispensabile pentru a înțelege realitatea: principiu de „economie", de simplificare, de limitare a dezbaterii speculative la elementele strict necesare ale problemei, – principiu rămas în istoria filosofiei cu denumirea de „briciul lui Occam". Ceea ce cunoaștem noi din lucruri – spune Occam – sunt numai determinările, calitățile lor[2]; ca atare este inutilă – și anticonomică – postularea existenței unei substanțe, alta decât cu aceste calități (și care nici nu ar putea fi numită altfel decât „non-calitate").

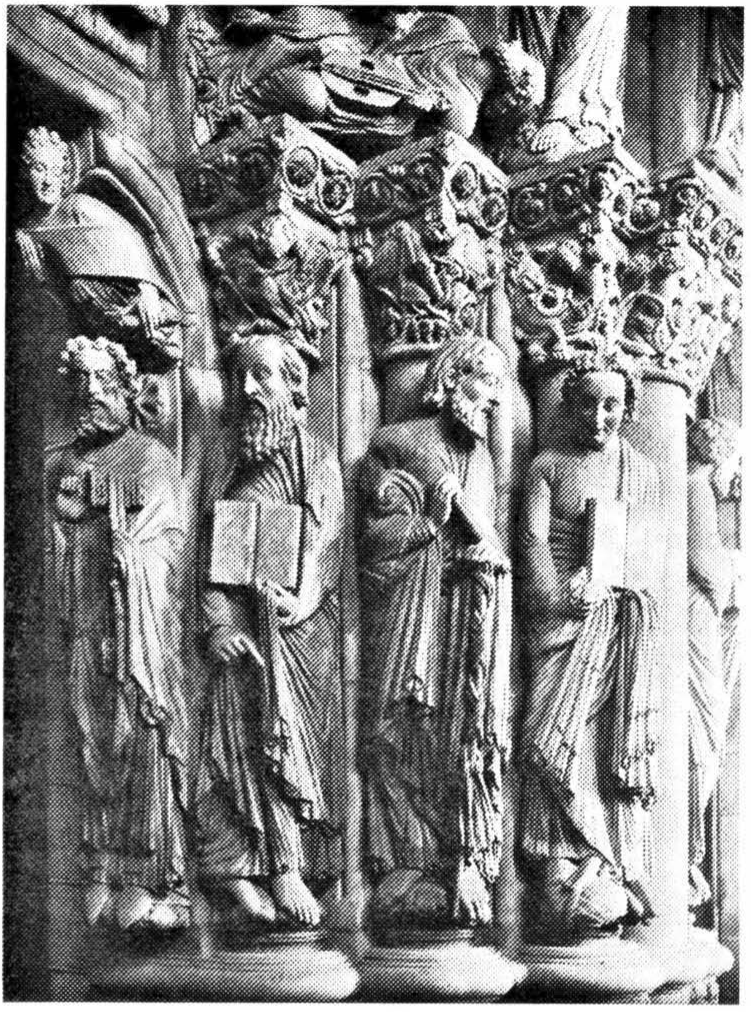
În ce privește conceptul de cauză[3]: ceea ce percepem noi este numai diversitatea, deosebirea (perceptibilă în experiență) dintre cauză și efect; deci, putem cunoaște numai legile care reglează schimbarea și cursul fenomenelor, iar nu un pretins nex metafizic (postulat în mod nejustificat) care le-ar face să apară, să decurgă unul dintr-altul. „Așadar, – explică R. Tisato, – și aici trebuie să ne limităm la ceea ce ne este dat de experiență, fără a pretinde să deducem efectele din cauze, sau să aplicăm cauzalitatea în afara câmpului în care este verificabilă. Orice postulare a unui substrat metaempiric, care să facă necesară succesiunea de la efect la cauză, este inacceptabilă".

Occam nu este convins că ar exista o corespondență între logica conceptelor și faptele din lumea exterioară; ca urmare, el caută să

1 Lat. *substantia, quod substat* – „ceea ce stă dedesubt". Primul caracter al substanței este permanența, pe deasupra schimbărilor, al doilea, existența sa necesară. – Opus *substanței* este *accidentul*.

2 După clasificarea calităților dată de Aristotel și preluată de scolatici, acestea ar fi: proprietățile obiectelor, facultățile (sau puterile), afecțiunile, modificările sau variațiile, determinate de un agent extern sau intern) și forma geometrică a obiectelor. – Se disting două feluri de calități, primare și secundare (adică: obiective – ceea ce constituie obiectul minții, fără vreo referire la eventuala realitate sau irealitate a obiectului – și subiective).

3 Aristotel distinge patru categorii de cauze: materială (de ex., materia unei statui), formală (figura sau forma statuii), eficientă (sculptorul care a realizat-o) și finală (motivul sau scopul pentru care artistul a sculptat statuia). Această distincție a lui Aristotel a fost însușită și dezvoltată de scolastică.



Figuri de apostoli și profeți din „Porticul Gloriei" – capodopera sculpturii romanice spaniole. Catedrala din Santiago de Compostela. – Către 1188.

limiteze principiile acestei logici la niște procese ale intelectului (ceea ce este o aplicație a „briciului lui Occam"). În teoria cunoașterii concepută de el, „percepțiile sau cunoștințele sunt privite ca niște simboluri (*signa, termini*) ale obiectelor. Sunt «semne» naturale, contrastând cu simbolurile artificiale ale vorbirii sau scrierii. Ele se împart în trei clase: întâi – percepția senzorială a obiectului concret; în al treilea rând – conceptul abstract, reprezentând mai multe obiecte, sau o calitate, sau o simplă plăsmuire a imaginației. Ca intermediară între aceste două clase Occam situează *notitia intuitiva*, care se referă la existența concretă a lucrurilor. Ea servește ca o bază pentru cunoașterea combinațiilor și raporturilor dintre lucruri, și constituie un antecedent necesar cunoașterii abstracte" (H.O. Taylor).

În continuarea discursului său gnoseologic şi negând consecvent valoarea metafizicii, Occam afirmă că gândirea, cugetarea omului este sau intuitivă sau abstractivă; că singura sursă de cunoaştere este intuiţia sensibilă, care ne pune în contact nemijlocit şi deplin adecvat cu realitatea lucrurilor individuale.

Intuiţia intelectuală, operând un proces de abstractizare, derivă din intuiţia sensibilă, în care îşi găseşte şi propria-i justificare, căci, după el, „funcţia intelectului nu este numai de a abstrage, ci şi de a cunoaşte intuitiv lucrurile singulare, obiect al cunoaşterii sensibile"[1]. Categoria, specia ca instrument sau ca mijlocitor al cunoaşterii nu are nici o valoare; experienţa simţurilor este determinantă în procesul cunoaşterii – în care universalul nu are nici un fel de realitate; conceptul abstract şi universal provine din cunoaşterea intuitivă. Conceptul, deci, nu este decât o realitate mentală, un „semn" (sau un „termen") al lucrului însuşi, un locţiitor, un înlocuitor al lucrului; însăşi relaţia dintre obiecte sau fapte nu are nici o realitate, nu este altceva decât o creaţie a intelectului nostru. În fine, conceptele intuitive au o valoare superioară conceptelor abstracte, întrucât primele se aplică unui lucru *real*, în sine, în timp ce cele abstracte se aplică lucrului *gândit*, care nu există în afara spiritului[2]. – Recurgând în mod continuu la experienţa sensibilă, reducând cunoaşterea la percepţie, Occam neagă că ar putea sesiza ceea ce transcende experienţa.

Prin urmare, teologia nu poate fi considerată o ştiinţă, lipsită fiind de evidenţă raţională. Adevărurile credinţei nu pot fi demonstrate; raţiunea nu poate demonstra nici unitatea, nici infinitatea, nici chiar existenţa lui Dumnezeu, – şi cu atât mai puţin acţiunea divinităţii în lume. – Agnosticismul din epistemologia lui Occam se exprimă aici în modul cel mai direct, punând bazele scepticismului religios. Domeniul credinţei – reglată exclusiv de dogmă – este suprasensibilul; al raţiunii – dirijată numai de intuiţiile sensibile – este domeniul experienţei. Între credinţă şi ştiinţă nu poate fi stabilit

1 Cf. N. Abbagnano, *apud* Oct. Nistor, *op. cit.*

2 „Dar atunci, care e funcţia lor? De ce să recurgem la aceste forme artificiale? Occam răspunde că ele ţin loc, în spirit, mulţimii de lucruri individuale. Sunt simboluri sau etichete mentale ce ne servesc să catalogăm vederile pe care le-am obţinut asupra indivizilor reali, să le grupăm potrivit unor cadre genetice şi specifice". (M. de Wulf)

Biserica romanică Ste Foy din Conques (sec. XI-XII), una din cele mai frumoase „biserici de pelerinaj".

nici un raport; fiecare este autonomă față de cealaltă, – și tocmai această autonomie garantează eficiența amândurora. Fractura unității medievale între credință și rațiune era deci completă.

Ceea ce i-a adus lui Occam o mare faimă a fost „o tehnică logică de un mare rafinament, care, prin unele aspecte, amintește logica simbolică a timpului nostru" (D. Knowles). De asemenea, doctrina sa epistemologică în ansamblu, prin care Occam a devenit fondatorul unui adevărat curent – al „occamismului".

De reținut sunt însă și ideile sale în domeniul eticii, – idei bazate pe un voluntarism absolut. În corelație directă cu primatul voinței este și conceptul său de libertate. Actele omului nu sunt nici bune nici rele *în sine*, ci numai pentru că și în măsura în care sunt

comandate sau interzise de Dumnezeu; ceea ce înseamnă că nu poate fi vorba nici de răsplată sau de pedeapsă, sub raport cauzal. Iar cum Dumnezeu este liber să acorde după libera sa voinţă răsplata beatitudinii sau pedeapsa suferinţelor şi celui care nu le-ar merita, „concepţia teologică despre graţia divină, considerată calitate sau atribut al sufletului, devine superfluă; precum tot de prisos este să se vorbească despre natura specifică a diferitelor virtuţi şi despre diferitele grade de perfecţiune" (*Idem*).

Occam este cel dintâi filosof al Evului Mediu care zdruncină din temelii întregul edificiu al scolasticii. Doctrina sa, care acorda cel mai larg spaţiu logicii – dar relevând totodată şi limitele cunoaşterii raţionale – a deschis drumul agnosticismului. „Calea modernă"– cum a fost numită de contemporani filosofia sa – în contrapoziţie cu tradiţionalele curente de gândire (augustinism, tomism, scotism, ş.a.) s-a răspândit şi a căpătat amploare în toate universităţile europene[1].

MISTICISMUL SPECULATIV. ECKHART

Disoluţia scolasticii – venind, de astă dată, dintr-o direcţie opusă celei a occamismului – a fost marcată şi de misticismul speculativ. Era reacţia firească împotriva scepticismului religios care nega adevărurilor credinţei orice posibilitate de a fi demonstrate raţional, accentuând în schimb valoarea credinţei prin teoretizarea, nu numai prin practicarea contemplaţiei şi extazului mistic. Misticismul speculativ depăşeşte aspectul simplei participări subiective la tainele dogmei bisericeşti sau acela al unui misticism psihologic descriind stări extatice, abordând în schimb probleme care nu sunt necesar-

1 Printre reprezentanţii occamismului s-au numărat personalităţi de mare prestigiu ale timpului, ca Jean Buridan, Nicolas Oresme, Pierre d'Ailly, Jean Gerson, Albert de Saxonia, etc. – „În timp ce filosofia lui Occam era un organism de idei foarte coerent, mişcarea occamistă a constituit în primul rând o mentalitate critică şi o atitudine sceptică, prin care tradiţionalele probleme metafizice îşi pierdeau din sensul şi semnificaţia lor, în timp ce tot interesul se îndrepta spre probleme de logică, spre problema valorii cunoaşterii şi a însemnătăţii reale a conceptelor, spre ştiinţa naturii (cu prevalenţă a matematismului şi a unui anumit empirism); se susţinea separarea netă între raţiune şi credinţă, între puterea laică şi cea ecleziastică. Mişcarea occamistă a influenţat gândirea modernă, nu numai ca element dizolvant al unor poziţii tradiţionale, ci şi anticipând atitudini ştiinţifice şi doctrine de fizică, poziţii politice şi teorii religioase (de ex. cea a lui Luther), ale epocii moderne" (Italo Sordi; vd. *Bibliografia*).

„Psihomachia" (victoria Virtuţii asupra Viciului).
Capitel, Clermond-Ferrand, sec. XII.

mente legate de credinţă, probleme fundamentale gnoseologice, ontologice, etice.

Mistica speculativă, care îşi avea rădăcinile în neoplatonism (Proclos) şi în doctrina primului sistematizator al misticismului creştin Pseudo-Dionisie Areopagitul[1] a cunoscut o mare dezvoltare, ca în nici o altă ţară, în Germania[2]. În secolul al XIII-lea, iniţiatorul

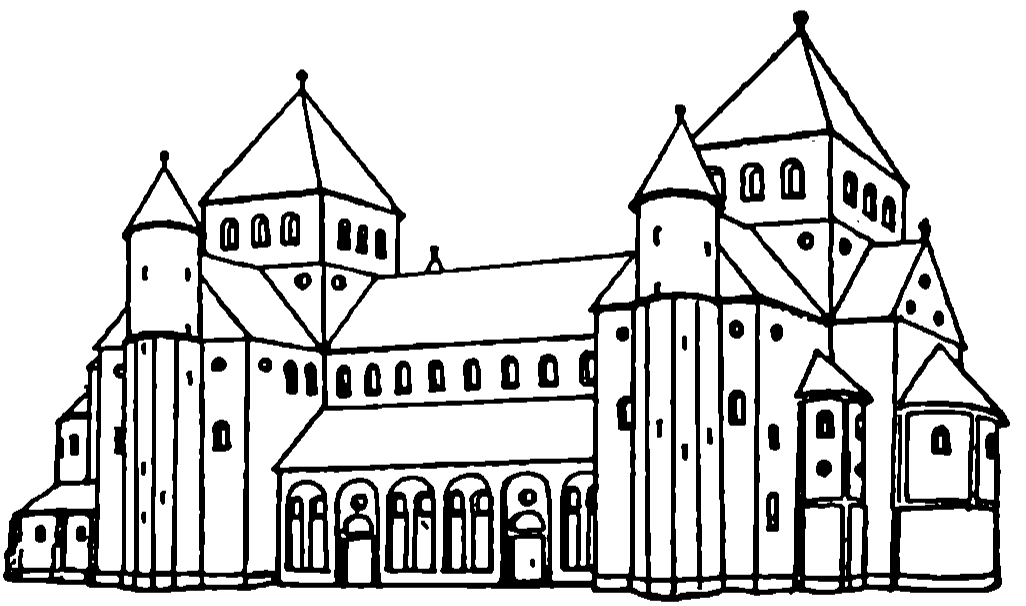
1 Textele fundamentale ale misticismului speculativ occidental, cum am văzut, sunt scrierile lui Bernard de Clairvaux şi Richard de St.-Victor. Curentul misticismului va fi alimentat în principal de Francisc din Assisi, Bonaventura şi de viziunea apocaliptică a lui Gioacchino da Fiore. – Faţă de misticismul păgân, cel creştin sublinia în special necesitatea obţinerii graţiei divine şi respingerea oricărei forme de panteism.

2 În sec. XII, bine cunoscut este grupul de călugăriţe ascetice vizionare (Elisabeth din Schönau, Hildegard din Bingen, Liutgard din Tongern); în secolul următor – când numărul mănăstirilor dominicane de călugăriţe trecea de 70 – renumită era Mathilde din Magdeburg (sau Mechtild, 1207–1282), autoarea unor foarte populare scrieri mistice, scrise în limba germană, – dar care nu au caracterul filosofic speculativ al scrierilor lui Dietrich sau Eckhart.

recunoscut al misticismului speculativ este dominicanul Dietrich von Freiberg (cca 1250–1310). Preocupat și de știință, autor al unei teorii asupra curcubeului (reluată mai târziu de Descartes), ca filosof Dietrich este un apărător al tomismului (fără a urma însă totdeauna și în întregime doctrina lui Toma).

Cel mai strălucit reprezentant al misticismului speculativ german este Johann Eckhart („Meister Eckhart", cca 1260–1327)[1]. În principalele sale opere (*Quaestiones, Opus tripartitum* și, în limba germană, *Cartea divinei consolări*), el profesează o metafizică având ca puncte de plecare uneori cea mai pură doctrină scolastică (despre Trinitate, despre atributele divinității, ș.a.), alteori conținând idei averroiste, afirmând cognoscibilitatea lumii și ajungând chiar până la a susține primatul materiei.

Dar devierea sa de la învățătura oficială a Bisericii catolice



Un exemplu celebru de arhitectură romanică:
biserica abației din Hildesheim (1001–1033), cu două transepte
și două abside semicirculare opuse (est și vest). – Reconstituire.

1 A studiat și a fost apoi magistru la universitatea din Paris (unde preda în acel timp și Duns Scotus); se pare că fusese și discipolul lui Albert, la Köln; papa Bonifaciu VIII, personal, i-a conferit titlul de doctor în teologie. A deținut înalta funcție de superior provincial pentru Germania al Ordinului dominican. În 1326, arhiepiscopul de Köln a intentat un proces contra doctrinelor sale, – pe care, în 1329, papa Ioan XXII le-a condamnat ca eretice; dar Eckhart murise cu doi ani înainte.

Westwerk-ul (construit în 1064) al domului din Minden – terminat în sec. XIV.

devine mai evidentă odată cu enunțarea tezei potrivit căreia existența infinită și esențială a lui Dumnezeu este singura existență. În cele 28 de propoziții condamnate de Biserică, Eckhart reia motivele panteismului lui Proclos, exaltând prezența divinului în sufletul omului; afirmă eternitatea lumii – creată de Dumnezeu odată cu Fiul, – transformarea naturii umane în natură divină, identitatea perfectă a omului sfânt cu Dumnezeu, nimicnicia oricărei creaturi, indiferența față de toate lucrurile exterioare, intelectul necreat ca ceva propriu sufletului, ș.a.[1]. – Ceea ce conferă un caracter particular misticismului lui Eckhart este faptul de a nu fi doar un impuls nemijlocit, o pornire imediată a omului exaltat de credință, ci de a căuta să

1 „Imagina lui Dumnezeu în om este fondul, lumina, scânteia, – care nu e deloc o potență a sufletului, ci însăși ființa sa. Sufletul ca imagine este necreat; în schimb, sufletul înzestrat cu potențe este multiplu și creat" (Cf. É. Bréhier).

reconstruiască raportul dintre lumea naturală și cea supranaturală, dintre sufletul omului și Dumnezeu, folosind argumentele și schemele logice ale tradiției neoplatonice: o încercare nedepășită – la un asemenea nivel speculativ filosofic – în tot Evul Mediu.

Misticismul speculativ al lui Eckhart nu ține doar de resortul teologiei; dimpotrivă, interesează – prin implicațiile sale filosofice – însăși înțelegerea drumului parcurs de gândirea medievală în raport cu scolastica, a cărei preeminență se dovedea acum iluzorie. Din acest punct de vedere, semnificația istorico-culturală a misticismului speculativ este clar relevată de R. Tisato: „În timp ce filosofia lui Toma însemnase ultimul puternic efort de a găsi un acord intim între rațiune și credință, occamismul și misticismul reprezintă cele două consecințe (complementare între ele) ale imposibilității recunoscute a unui asemenea acord. Pe de o parte, rațiunea devine în întregime umană și se îndreaptă cu o libertate deplină spre probleme lipsite de orice legătură cu principiul divin; pe de altă parte, credința părăsește orice preocupare de contact cu lumea și face din negarea acesteia punctul de plecare pentru contopirea credinciosului în Dumnezeu. Și una și cealaltă soluție ies afară din granițele ortodoxiei, chiar dacă pe căi diferite; și una și cealaltă confirmă criza culturii medievale, intrată acum pe calea evidentei disoluții".

Prin discipolii săi, dominicanii Johannes Tauler (1300–1361) și – cel mai popular dintre misticii speculativi germani – Heinrich Seuse (sau Suso, cca 1295–1366), Eckhart „a exercitat o mare influență asupra gândirii religioase germanice, întrucât, accentuând importanța unei religiozități interioare și depreciind aspectele exterioare ale cultului, a aruncat germenii unei crize care urma să se manifeste peste două secole, odată cu Reforma"[1].

CONCLUZII

Pentru omul medieval, nu numai natura și Scriptura sunt templul în care Dumnezeu își face auzit Cuvântul, ci și omul[2]. Acest

1 Italo Sordi (vd. *Bibliografia*). În afara Germaniei, principalii exponenți ai misticismului speculativ au fost: în Franța, Jean Gerson (1364–1429) și contemporanul său Pierre d'Ailly; în Țările de Jos, Jan van Ruysbroeck (1293–1381) și faimosul autor al *Imitației lui Hristos*, Thomas din Kempen (sau Kempis, 1380–1471); în Italia, Caterina da Siena (1347–1380); iar în Spania – mult mai târziu – Juan de la Cruz (1542–1591).

2 „Nu știți oare că voi sunteți templul lui Dumnezeu și că duhul lui sălășluiește în voi?" (Ap. Pavel, *Epist. I către Corinteni*, III, 16)

O capodoperă a arhitecturii romanice europene, prin armoniosul raport al structurilor arhitectonice și sobra eleganță a decorației: absida bisericii mănăstirii din Maria Laach (1093–1156).

templu interior, al omului, filosoful îl descoperă și îl împodobește cu datele culturii, ale științelor, filosofiei, literelor; în felul acesta, în Occident teologia devine „știință" (în timp ce în Orientul creștin rămâne „rugăciune"). Aceste date culturale erau moștenite de filosoful medieval în mare parte de la Antichitatea greacă (și preluate chiar de unii Părinți ai Bisericii); ceea ce ducea, în mod inevitabil, la o desacralizare a creștinismului originar, prin îndepărtarea sa de la rădăcinile iudaice.

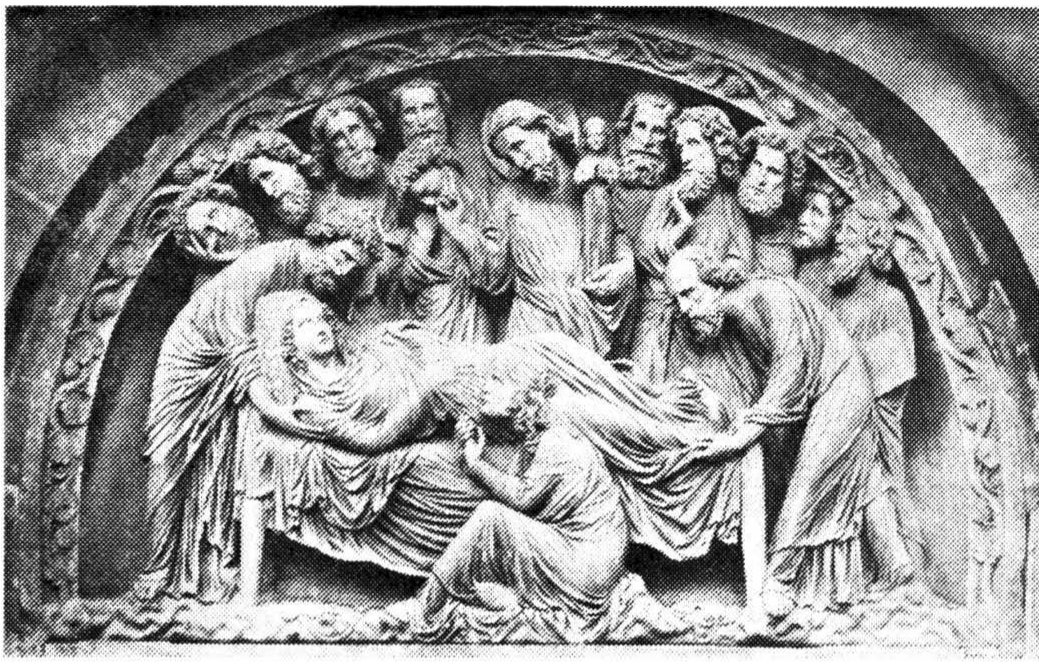
De fapt, acest proces (cf. M.-M. Davy) s-a desfășurat în cadrul a două tipuri diferite de școli filosofice. Filosofia profană, care se preda în școli, se concretiza inserându-se în istorie, în temporalitate,

în intelectualism, în ştiinţa umană laică. Dimpotrivă, filosofia monastică, ce urmărea cunoaşterea şi însuşirea înţelepciunii divine, rămânea credincioasă „adevăratei Filosofii", adică tainelor formulate în *Vechiul* şi *Noul Testament*; or, pentru a le pătrunde, „călugării-filosofi" trebuiau să renunţe la ştiinţele umane, la *scolasticae disciplinae*, continuând să cultive diferite tipuri de filosofii monastice, - profetice, ascetice sau eremitice. Cultivând această „filosofie divină"- pentru ei, adevărata şi singura filosofie, care la punctul ei final devine mistică, iar filosoful, un iniţiat - aceşti „călugări-filosofi" trebuiau să evite, pentru a-şi atinge scopul urmărit, două primejdii: cea a lumii sensibile şi cea a abstracţiilor intelectului, considerând că singura cale este descoperirea adevărului divin - *Deitas abscondita*.

Ieşirea din acest impas teologic au oferit-o şcolile filosofilor profani; mai întâi cea a lui Abélard, cea din Chartres şi cea de la St. Victor din Paris. Pentru aceste şcoli, filosofia urma să îşi găsească sau să îşi creeze un drum propriu în sistemul de învăţământ al „artelor liberale", pentru a-şi ocupa locul cuvenit. Un ajutor nepreţuit îi venea din partea fascinantei gândiri greceşti, - pe care filosofii Evului Mediu fie că o combat când contrazice *Biblia*, fie că încearcă să o adapteze doctrinei creştine, să o „creştinizeze", fie că o renegă categoric de la început, fie că pur şi simplu o adoptă, lăsându-se de-a dreptul „elenizaţi".

În vederile lor, „artele liberale" pot şi chiar trebuie să intre ca o propedeutică indispensabilă pentru însuşirea filosofiei. Pentru Boethius, acestea sunt tot atâtea trepte spre perfecţiunea reprezentată de filosofie. Iar Alcuin, repetând proverbul biblic[1], le compară cu cei şapte stâlpi ai templului Înţelepciunii. Numai filosofia dă omului acces la beatitudinea cerească - afirmă Scotus Eriugena: *Nemo intrat in caelum nisi per philosophiam*. Teologia deci era subordonată filosofiei; abia mai târziu filosofia va deveni *ancilla theologiae*. Filosofia este în acelaşi timp înţelepciune, religie, poezie şi ştiinţă a vieţii spirituale. Ca studiu închinat Adevărului suprem, filosofia secolului al XII-lea poseda un caracter de universalitate, îmbrăţişând toate ştiinţele - pentru că toate concurau şi conduceau la găsirea Adevărului. Filosofia însemnând cunoaştere de sine, cunoaştere a lui Dumnezeu şi a Universului, ea includea implicit orice tip de

1 „Înţelepciunea şi-a zidit casă rezemată pe şapte columne" (*Pildele lui Solomon*, IX, 1).



„Adormirea Fecioarei Maria". Portalul sudic al domului din Strassburg. Între 1210–1235.

cunoștințe. În acest scop, chiar și operele „păgâne" sunt necesare, întrucât și ele îmbogățesc cunoștințele. (Încât, în cele din urmă, Aristotel va prelua „cheile teologiei"– după expresia lui Luther). Dar filosoful creștin trebuie să se servească de ele cu discernământ. Nu era vorba deci de o interdicție, de o prohibiție de principiu, ci de „o punere în gardă".

Prin diversitatea curentelor și marele număr de exponenți ai acestor direcții, mișcarea filosofică medievală a însemnat o experiență intelectuală impresionantă prin vastitatea ei, condensând o imensă, continuă și pasionată activitate speculativă. „În nici o altă epocă filosofia n-a impregnat atât de adânc mentalitatea diferitelor medii sociale" (M. de Wulf).

Ca spectacol general, această activitate își dezvăluie semnificațiile istoric-culturale în primul rând prin natura temelor abordate – și, evident, impuse de mentalitatea, esențialmente religioasă, a epocii, dar și prin conștiința, progresiv consolidată, a insuficienței explicațiilor teologice propuse de textele sacre și de „autorități". Încât, principala experiență intelectuală consta în inserarea gândirii raționale în viziunea creștină oficială asupra Universului, vieții și omului;

ceea ce, în fond, însemna soluționarea problemei raporturilor dintre rațiune și credință.

Asimilarea gândirii raționale – cu preeminență a lui Platon și în special Aristotel – se efectua în totalitatea și în puritatea ei; i-a fost transmisă Evului Mediu prin viziunea – oricum, deformantă, – a neoplatonismului chiar de către Părinții Bisericii, răsăriteni sau apuseni, care au comunicat în scrierile lor și alte idei filosofice sau cunoștințe științifice ale Antichității. În schimb, Aristotel a ajuns să fie cunoscut aproape integral și într-un mod, în general, fidel. În școli, i se dădea preferința și din motive didactice: metoda sa argumentativă și precizia terminologiei tehnice folosite contribuiau în mod clar la formarea intelectuală a elevilor în spiritul unei riguroase discipline a gândirii.

În principal, însă, se simțea nevoia ca tradiția filosofică laică să vină în sprijinul argumentării adevărurilor credinței; autoritatea lui Aristotel putea răspunde în bună măsură acestei exigențe, – și astfel s-a constituit marele curent al filosofiei scolastice. Teologia își aroga, bineînțeles, în continuare dreptul de a îndruma, orienta, dirija speculația rațională – „fie interzicându-i anumite concluzii pe care raționamentul părea să le autorizeze, fie ridicând-o spre înălțimea realității divine pe care rațiunea doar o presimțea. Să se remarce faptul că nici Sf. Anselm, nici Sf. Toma nu caută atât soluția unei probleme abstracte, cât directiva generală de ansamblu a vieții spirituale" (É. Bréhier).

Dar începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, filosofia câștigă o poziție de netă autonomie, datorită lui Toma din Aquino și, mai ales, lui Siger de Brabant; iar reacția produsă la condamnarea temporară a doctrinei lui Aristotel n-a făcut decât să consolideze poziția Stagiritului. În secolul al XIV-lea, opoziția care s-a manifestat între viața intelectuală (dominată de exigențele rațiunii) și viața religioasă (în forma sa extremă, mistică) devine atât de accentuată încât insuccesul tentativelor conciliante ale scolasticii este evident, iar disoluția ei, de asemenea. – Rezultatul a fost că rațiunea a devenit mai conștientă de sine și de posibilitățile ei de a da răspunsuri unor întrebări capitale.

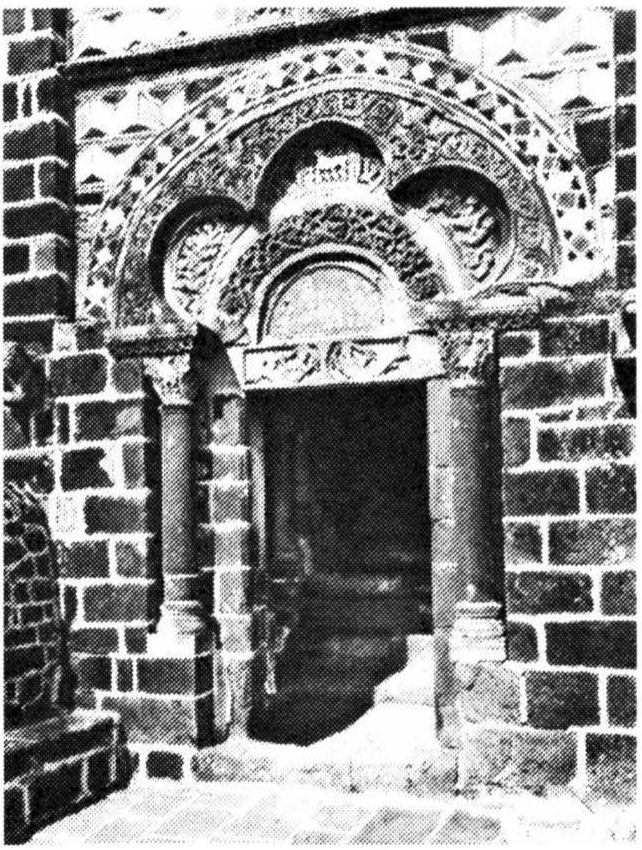
Pe de altă parte, „faptul de a fi văzut în logică și în dialectică unica metodologie pentru instruirea minții, oricare ar fi fost disciplina intelectuală la care urma să fie aplicată, a însemnat un

Stil romanic rudimentar: domul din Freckenhorst.
Sec. XI-XII.

impediment serios pentru studii, față de felul în care acestea se desfășuraseră în secolele XII și XIII"- relevă cu pertinență D. Knowles. Logica eliminase peste tot (cu excepția școlilor din mănăstiri) studiile literare din învățământul de bază. „Gradual, acest fapt a produs un fel de divorț între gândire și viața concretă, între dialectică și muze. Viața concretă și universul fizic n-au mai fost factori din care filosoful să-și tragă stimuli de a cugeta și reflecta. Este greu de a stabili până la ce punct schimbarea intereselor intelectuale, trecerea de la metafizică și de la considerarea principiilor generale și abstracte la cunoașterea realității individuale și la

intuiția directă a realității, poate fi legată de atenția nouă pentru persoana umană văzută sub caracteristicile sale individuale, și pentru tipurile și destinele oamenilor".

Rămâne clar și faptul că acest parcurs al filosofiei medievale a dus, în mod progresiv, firesc previzibil și chiar inevitabil la o nouă etapă a gândirii filosofice, anunțată (în Anglia) încă din secolul al XIV-lea și care se va afirma din plin în secolul următor – filosofia Renașterii[1].



Portalul romanic (cu elemente de vizibilă influență maură) al bisericii din Le Puy-en-Velay. – Sec. XII.

1 Și în acest domeniu, unele caracteristici atribuite de obicei Renașterii sunt prezente deja în Evul Mediu. Astfel, este de notat – fapt prea puțin remarcat – combativitatea filosofilor. Violența verbală a disputelor lor pornea de la un spirit de intoleranță ce avea la bază temeiuri intelectuale, desigur. Guillaume de Conches, Adélard din Bath, Guillaume d'Auxerre, chiar Albert cel Mare, se exprimă adeseori prin fraze de o surprinzătoare agresivitate. Toma din Aquino apără ideea de cauzalitate naturală considerând că a o nega este *absurdum, ridiculum, stultitia*. De o rară vehemență este și limbajul folosit de William Occam împotriva astrologiei și astrologilor. Încât, pe la mijlocul secolului al XIII-lea cancelarul universității din Paris, Aimeric de Vari, compară disputele profesorilor săi cu o înverșunată luptă între cocoși! (cf. Al. Murray).

ARTA

Premise. Aporturi „barbare" • Preromanicul iberic, anglo-saxon și irlandez • Arta carolingiană și ottoniană • Începuturile artei romanice • Perioada romanică. Arhitectura • Alte elemente funcționale (și ornamentale) • Sculptura romanică • Pictura murală. Artele decorative • Geografia romanicului. Particularități regionale • Romanicul în Italia. Arhitectura • Sculptura. Pictura. Ornamentica • Arta gotică. Arhitectura religioasă în Franța • Accesorii de cult • Arhitectura gotică în Anglia, Germania, Spania și Italia • Arhitectura civilă romanică și gotică • Sculptura gotică. În Franța • Sculptura gotică în Germania, Anglia, Spania și Italia • Tapiseria. Vitraliul • Pictura (inclusiv miniatura). Pictura goticului italian • Temele iconografiei medievale • Șantierele catedralelor • „Patronul". Arhitectul și sculptorul • Concluzii. Estetica Evului Mediu.

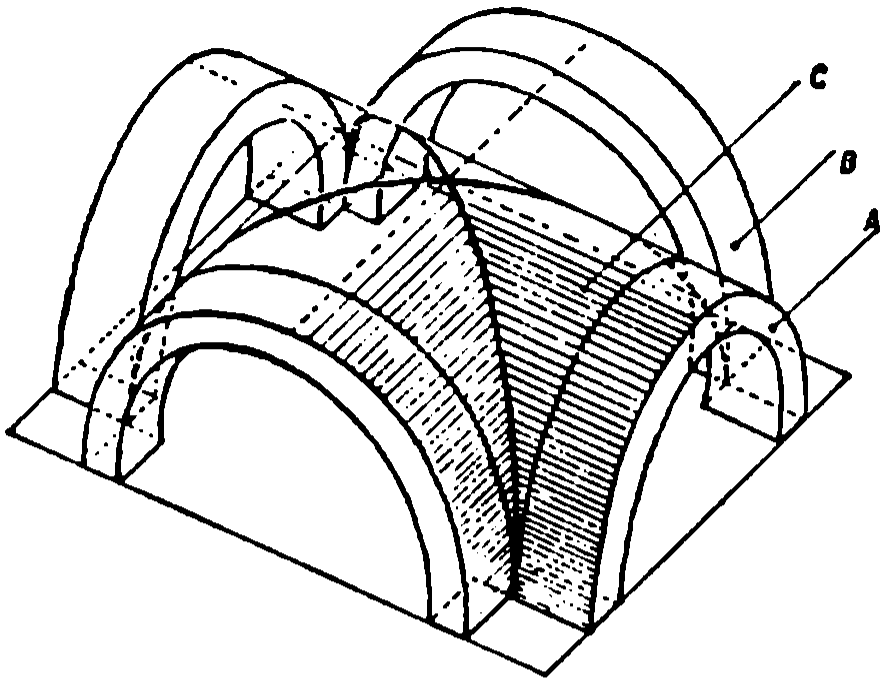
PREMISE. APORTURI „BARBARE"

Arta Antichității târzii (care va rămâne o sursă principală de inspirație pentru artiștii perioadelor carolingiană, ottoniană și romanică) acceptase influențe în arhitectură, sculptură, frescă, mozaic, în artele decorative și somptuare – venite din Grecia[1], din Bizanț, din Siria, etc. Odată cu migrațiile și invaziile popoarelor germanice – care au avut ca urmare o stagnare a activității în domeniul arhitecturii, distrugerea a numeroase monumente, abandonarea sau declinul reprezentării corpului și figurii umane în sculptură și pictură – Europa Occidentală și Centrală a cunoscut experiențe artistice noi: stilul artei decorative „barbare" (și islamice), tehnici noi folosite într-o abundentă producție de orfevrerie, miniatura manuscriselor irlandeze, precum și monumentele de arhitectură vizigotă și asturiană.

„Arta barbară" (sintagma nu implică, se știe, o conotație negativă) non-figurativă este esențialmente o artă decorativă, exclusiv ornamentală, caracterizată printr-un procedeu de stilizare, de abstractizare geometrico-zoomorfă. Sursele ei erau în mod evident orientale: „arta stepelor", pe care popoarele germanice, în special goții, o preluaseră de la sciți și sarmați – care, la rândul lor, asimilaseră vechi tradiții mesopotamiene și iraniene, îndeosebi ale epocii sassanide (precum și tradiții a căror origine poate fi urmărită până în Extremul Orient). Din lumea Asiei Mici (și din India) moștenește „arta barbară" și preferința pentru aur ca material folosit și policromia vie, strălucitoare a pietrelor prețioase sau dure incastrate în bijuterii, precum și pentru arta smalțurilor; tehnici și obiecte difuzate de franci, huni, alamani, burgunzi, vizigoți, în toată Europa și până în Africa Septentrională.

Din sec. VIII, după creștinarea populațiilor germanice de către Biserica romană, se notează începuturile unei asimilări din partea acestora a vechii culturi mediteraniene – și, în cadrul acestui proces, o apropiere de figurativ, de arta figurativă proprie ariei culturale a Antichității târzii; concepție pentru care „arta occidentală avea cea mai autentică vocație" – cum observă L. Balzaretti. „Într-adevăr, numai atunci se va putea vorbi de un prim moment neolatin sau

1 Și chiar din lumea etruscă: „Se poate chiar ca (Roma – n.n., O.D.), înainte de a fi învățat la școala Greciei, să fi primit prin Etruria vreo amprentă mai veche și mai îndepărtată" (H. Focillon).



Bolta romanică „în cruce"
(formată din încrucișarea a două bolți „în leagăn" – semicilindrice).
A=arcul bolții semicilindrice a navei. – B=arcul transversal „dublon"
(al bolții transeptului). – C=extradosul bolții. –
Bolta romanică în zidărie a fost preluată de constructorii Renașterii.

protoromanic. Cu toate acestea, chiar dacă arta carolingiană, ca apoi cea romanică, se vor distinge printr-o concepție reînnoită despre om, grație apropierii din nou de sursele clasice, multe motive din repertoriul lor decorativ, precum și preferința evidentă, pronunțată pentru metalele nobile ornate cu filigrane, emailuri și pietre policrome, vor mai reflecta încă o clară derivație din lumea barbară".

În spațiul scandinav, reprezentări de artă figurativă – păsări ciugulind un ciorchine de struguri și alte simboluri creștine – atestă, chiar din secolul al VI-lea, aceeași influență; ba chiar și străvechile pietre gravate din insula Gotland, din secolul anterior, reprezentând călăreți și scene de vânătoare, confirmă influențe romane și în zonele încă necreștinate. „Și în aceste cazuri, însă datorită unei influențe probabil germanice artistul tindea spre o compoziție „abstractă", simplificând și geometrizând prezența umană, și făcând probabil aluzie la vreo temă dintr-o *saga* nordică" (*Idem*). Nestilizată, dar deformată (și înscriindu-se într-o ordine prevalent ornamentală, totodată și cu valențe simbolice) apare figura umană în basoreliefurile longobarde (de ex., în altarul lui Ratchis, din Civi-

dale). În sfârșit, ornamentica preromanică „barbară" va fi completată – începând din sec. VII – de decorativismul linear al manuscriselor miniate irlandeze și de cel al arabescurilor islamice[1].

Culmea artei barbare o atinge orfevreria, – artă al cărei apogeu este marcat de sciți[2]. Stilul „animalier" – cum este numit – al acestor obiecte de orfevrerie are ca motiv aproape unic două animale înfruntându-se sau încolăcite – motiv eminamente sumero-asirian. Sarmații – urmașii sciților pe teritoriul Rusiei Meridionale de azi – au creat în special o orfevrerie lucrată cu tehnica filigranului și cu cea a ornamentării „alveolate" (*cloisonnée*). Popoarele migratoare preferau – din cauza deplasărilor lor continui – asemenea obiecte de mici dimensiuni, portabile; obiecte fie de cult, fie de ornamentație, – a veșmintelor sau a armelor.

În general, orfevreria barbarilor evita să reprezinte figura umană, și cu atât mai mult scene din viața reală. Iar în foarte rarele cazuri când apar figuri umane sau de animale, acestea sunt deformate, apar doar în două dimensiuni și aproape ca un simplu element decorativ.

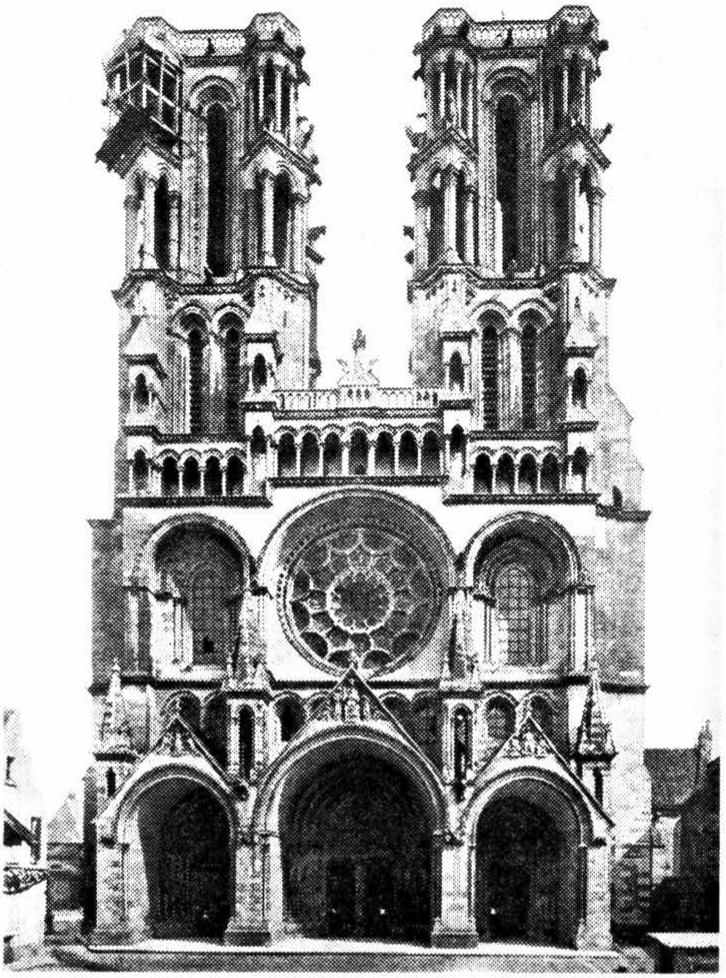
Arta care de asemenea anticipează – cu aproape patru secole – marele stil romanic este arhitectura vizigotă din Spania (sec. VII). Din grupul de biserici rurale, de dimensiuni modeste, din provincia León, cele mai importante, construite pe un plan bazilical, sunt San Juan de Banos (prov. Palencia), Quintanilla de las Vinas (prov. Burgos) și în special San Pedro de la Nave (prov. Zamora); sau – pe plan cruciform – Santa Comba de Bande.

Caracteristică acestei arhitecturi este bolta în cruce, sau bolta semicilindrică dreaptă; în cazul din urmă, aceasta are profil de arc maur (în potcoavă), – aceeași formă care apare și în arce. Aceste modalități constructive vor fi preluate, în sec. IX, de arhitectura asturiană.

---

1 Pe lângă înrâuririle rezultate din contacte directe între populații diferite, s-au adăugat apoi nenumăratele reminiscențe din timpuri străvechi și influențele atât de diverse asupra artei și mentalității medievale, venite din regiunile cele mai îndepărtate – din Sumer și Extremul Orient; reminiscențe și influențe inventariate și demonstrate de Jurgis Baltrusaitis în lucrările sale de întinsă erudiție (vd. *Bibliografia*).

2 „Dezvoltarea uimitoare a orfevreriei în această regiune (a sciților – n.n. O.D.) se explică prin vecinătatea minelor din Urali, care furnizau aur din abundență. Acest aur era adesori lucrat de orfevrierii greci stabiliți la Olbia sau Panticapeea, care țineau seama – în alegerea subiectelor și a formelor – de gustul clienților lor barbari" (L. Réau).



Catedrala romanică Notre-Dame din Laon. – Fațada executată între 1190–1210.

PREROMANICUL IBERIC, ANGLO-SAXON ȘI IRLANDEZ

În arhitectură – care încă din Evul Mediu timpuriu se va afirma ca „regina artei medievale", subordonându-și toate celelalte forme de artă intrând în componența edificiului, – prima fază în care elementele preromanice apar articulate organic este reprezentată de momentul arhitecturii asturiene.

În regiunea situată în nordul Peninsulei Iberice (între Munții Cantabrici și Golful Biscaya), în care vizigoții s-au repliat în fața invaziei arabe din sec. VIII (și de unde va porni în curând ofensiva pentru recucerirea Spaniei – *Reconquista*), s-a constituit micul regat creștin al Asturiei, cu capitala la Oviedo și, după 914, la León. Timp

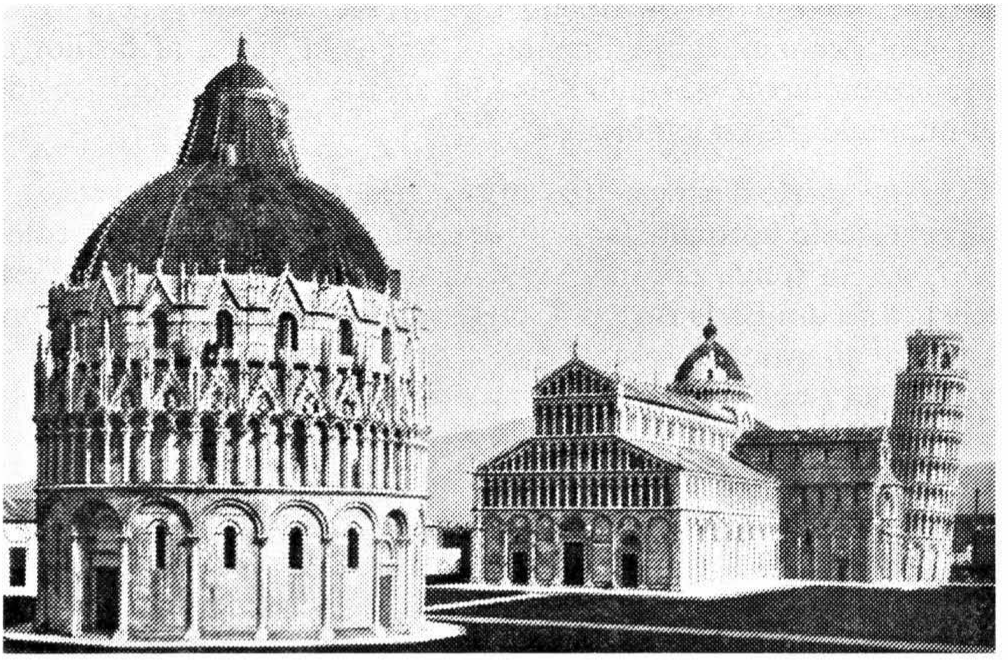
de două secole, regatul autonom al Austriei a cunoscut o perioadă de mare prosperitate artistică. Cele 10 sau 12 monumente arhitectonice din sec. IX care s-au păstrat până azi (unele aproape intacte) sunt de o evidentă derivație vizigotă – „prin tema arcului în potcoavă, dar mai ales prin desfășurarea rectilineară a pereților din care ia naștere claritatea raporturilor dintre volume, cât și prin preferința acordată plafonului în boltă. Dar trăsătura cea mai caracteristică a arhitecturii asturiene – și care constituie marea noutate față de arhitectura Occidentului european și față de cea vizigotă – este deosebita atenție acordată structurilor statice, cu alte cuvinte consolidarea boltelor semi-cilindrice, cu nervuri aparente groase și descărcarea lor pe contraforți exteriori care, într-un mod cu totul original, se opresc la mică distanță de marginea de sus a peretelui" (L. Balzaretti).

Cel mai important din seria acestor edificii este biserica San Julián de los Prados (având o lungime de 40 m), construită între 812-842; o navă bazilicală scurtă și foarte largă, acoperită cu șarpantă aparentă și precedată – în partea estică[1] – de un transept; partea exterioară, dinspre răsărit, terminându-se printr-un zid drept (iar nu semicircular, ca de obicei la absidele de mai târziu). Ca spect exterior, corpurile clădirii sunt puternic marcate, dar într-o compoziție coerentă; parametrul (suprafața vizibilă a clădirii) este ritmat de pilaștri înguști și plați, fără bază sau capitel, îngropați în zid („lesene"). În contrast cu bisericile cu două (sau patru) șiruri de coloane, urmând tradiția bazilicelor paleocreștine, acest tip de arhitectură asturiană prefigurează stilul construcțiilor romanice.

Monument arhitectonic de un efect estetic deosebit, biserica S. Maria din Naranco are un aspect cu totul insolit. Construit în 848 cu o destinație profană – de mic palat regal, de fapt o vilă, o *aula regia*, cu o sală de ceremonii la etaj[2] și o *loggia* – edificiul cu două nivele a fost ulterior transformat în lăcaș de cult. Bolta susținută de mai multe arce dublante în relief pronunțat și, de-a lungul pereților o succesiune de mici arcade aparente, cu semicoloane perechi cu caneluri spiralate în sens contrar, cu basoreliefuri rotunde deasupra

1 Se știe că bisericile creștine sunt obligator orientate, longitudinal, pe o axă est-vest, încât în timpul serviciului divin credincioșii și preotul să privească spre răsărit, în direcția altarului; poarta principală este de regulă situată spre vest.

2 Construcția pare a fi inspirată din străvechea *Königshalle* – „sala tronului" germanică: încă o atestare a unor raporturi directe dintre arhitectura asturiană și cea vizigotă.



Domul din Pisa (terminat în 1121), baptisteriul (stânga) și turnul înclinat, ambele construcții începute în 1153.

arcadelor, – toate aceste elemente conferă interiorului un aspect elegant și grațios[1].

Către anul 1000, când arhitectura asturiană nu mai înregistrează nici o realizare deosebită, în Catalonia se construiesc câteva monumente care aduc cel puțin trei elemente arhitectonice noi, păstrate apoi și în multe din viitoarele construcții romanice: așa-numitele „biserici-hale" – întrucât cele trei nave sunt toate de aceeași înălțime, toate trei cu bolte semicilindrice longitudinale, sprijinite pe arcade înalte. În jurul corului din spatele altarului – loc rezervat clerului și cântăreților – se deschide un spațiu larg pentru a ușura circulația credincioșilor prin fața relicvelor (așa-numitul „deambulatoriu"). – Monumentul cel mai important de acest gen din Catalonia este biserica abației din Ripoll (977-1032).

Formula bisericii-hale se regăsește în Provence, sud-estul Franței și Italia Septentrională (S. Stefano din Verona, S. Simpliciano din Milano). În nordul Alpilor predomină tipul bazical, cu toate caracteristicile arhitecturii paleocreștine. Exteriorul nu com-

1 Edificiu mai vast și mai complex, biserica San Miguel din Lillo – în apropiere de Naranco și datând tot din sec. IX – prezintă forme și raporturi spațiale mult mai numeroase ca celelalte edificii asturiene. Nava centrală mai înaltă, cele două nave laterale mai joase, cu bolți semicilindrice transversale, subdiviziunea spațiului prin tribune și arcade, decalajul de planuri, schimbările bruște de axă etc., sunt tot atâtea elemente tipic preromanice (cf. Erich Kubach).

porta nici un fel de ornament; dar în sec. XI se generalizează elementul decorativ protoromanic al lesenelor și cel al fâșiilor de piatră proeminente și unindu-se în arcade de pe zidul absidei (așa-numitele „benzi lombarde")[1].

Un loc aparte îl ocupă arhitectura anglo-saxonă și irlandeză.

Dintre cele aproximativ 400 de edificii religioase din secolele IX-XI, azi în ruină, cel mai reprezentativ și mai bine păstrat este celebrul turn din Earls Burton. Construit în sec. X, impresionant prin masivitate și armonia proporțiilor, având formă paralelipipedică cu baza pătrată (înalt de 20 m, latura de 8 m, cu patru nivele) turnul – din cărămidă roșie – are marginile zidurilor întărite cu mici blocuri de piatră (o tehnică proprie exclusiv Angliei). Cele patru fețe ale paralelipipedului sunt ornate cu lesene de piatră delimitând panouri înguste, unele cu arcade în plin cintru, altele desenând motivul specific Angliei, al crucii Sf. Andrei.

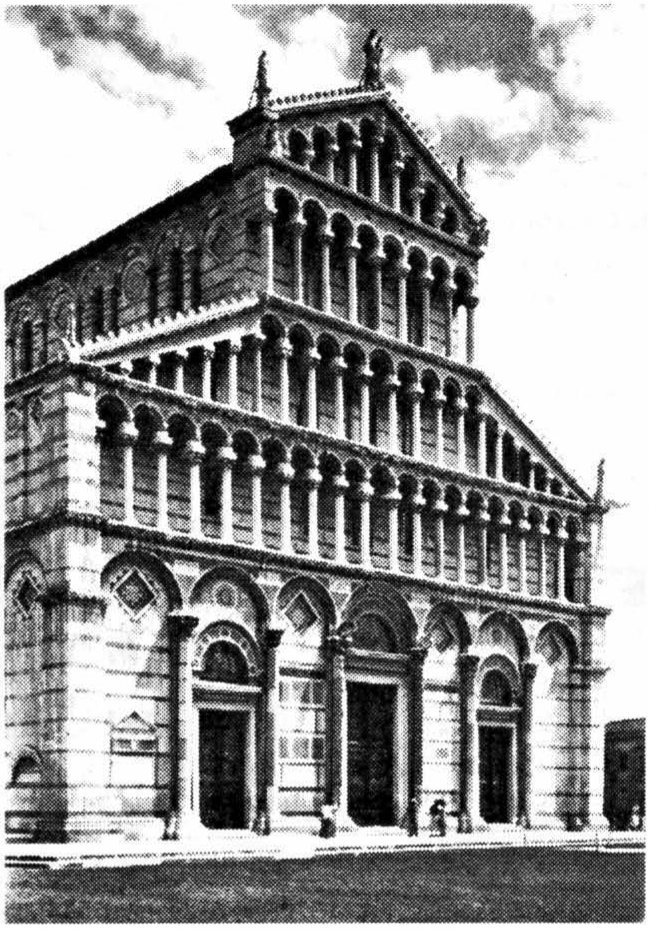
Pe lângă turnuri paralelipipedice, în Anglia se mai întâlnesc și circa 180 de turnuri rotunde, cilindrice (o formă extrem de rară pe Continent), dintre care cel puțin 20 datează din perioada anglo-saxonă. Turnurile cilindrice fac o importantă legătură cu arhitectura irlandeză[2]. Cu foarte rare excepții, turnurile irlandeze sunt construite izolat, la o distanță chiar de câteva zeci de metri de biserică (având, desigur, și funcția de turn de veghe). Azi, pe teritoriul Irlandei mai există un număr de 30 de asemenea turnuri milenare (din cele circa 180, atestate documentar) într-o perfectă stare de conservare.

ARTA CAROLINGIANĂ ȘI OTTONIANĂ

În timp ce în regiunile mai îndepărtate, aproape periferice ale Occidentului evoluează experiențele și apar elementele constitutive

1 Exemplele cele mai cunoscute sunt bisericile din Agliate și S Vincenzo din Galliano (Lombardia), din Torcello (1008) – în laguna venețiană, – sau biserica abației din Pomposa (1036). – Tradiția bazilicelor paleocreștine cu coloane s-a păstrat cel mai bine la Roma (S. Maria în Cosmedin – 771-795; S. Prassede – către 822; SS. Quattro Coronati – între 847-855; toate bine conservate până azi).

2 În Irlanda, bisericile preromanice de piatră sunt cât se poate de simple ca plan, cu o singură navă, boltită, cu un aparciaj care a rezistat perfect timp de o mie de ani, dar atât de mici încât ajung în unele cazuri la dimensiuni de 3 m pe 2 m. – Turnul rotund, înalt, zvelt, terminat cu un acoperiș conic, „este cea mai poetică dintre creațiile arhitecturii celte" (K.J. Conant). Turn de pază și de refugiu în timpul raidurilor normanzilor din sec. VIII, marcând din depărtare locul bisericii și al cimitirului, avea intrarea la 3-4 m înălțime de la sol, în interior scări în spirală și orificii în zid pentru tragere. Dintre turnurile perfect păstrate, cel din Scattery Island are 40 m.



Fațada domului din Pisa. Sec. XI–XII. Cu succesiunea de patru ordine suprapuse de galerii: arhitectură romanică tipic „pisană".

ale artei preromanice semnalate mai sus, în centrul Continentului asistăm la prima afirmare artistică autonomă, coerentă, organizată pe baza unui amplu program politic și cultural.

Acest program, inițiat de Carol cel Mare și continuat de urmașii săi, urmărea – în esență – o renaștere, o restaurare (*renovatio*) a Imperiului Roman; însăși Capela Palatină din Aquisgrana – orașul de reședință preferat al împăratului – amintește modelul bisericii S. Vitale din Ravenna, ultima capitală a Imperiului Roman de Apus[1].

1 „Reconfirmă această voință, cu o și mai mare evidență, acea statuie ecvestră, probabil a lui Theoderic – considerat atunci prototipul regelui umanist – transportată de la Ravenna împreună cu coloane de marmură și lespezi pavimentale, și așezată chiar în fața Capelei Palatine, întocmai cum la Roma era așezată în fața palatului Lateran (al cărui nume îl repeta palatul curții din Aquisgrana) statuia lui Marc-Aureliu, azi în piața Capitoliului. – Un fapt care confirmă o altă temă a artei carolingiene: reîntoarcerea la figura umană și la izvoarele clasice; fapt care a permis să se vorbească despre o „renaștere carolingiană" (L. Balzaretti).

Aceeași obsesie a grandorii imperiale romane se constată și în arhitectura palatelor carolingiene[1].

Privită în ansamblul său, arta epocii carolingiene este o sinteză a trei factori: a vechilor tehnici germanice, a tradițiilor romane și a inovațiilor bizantine sau orientale; elemente din a căror fuziune a rezultat un tot coerent și original, fie că este vorba de arhitectură, de mozaic, de pictură, de orfevrerie, sau de miniaturile manuscriselor (și – într-o măsură mai mică – de sculptură).

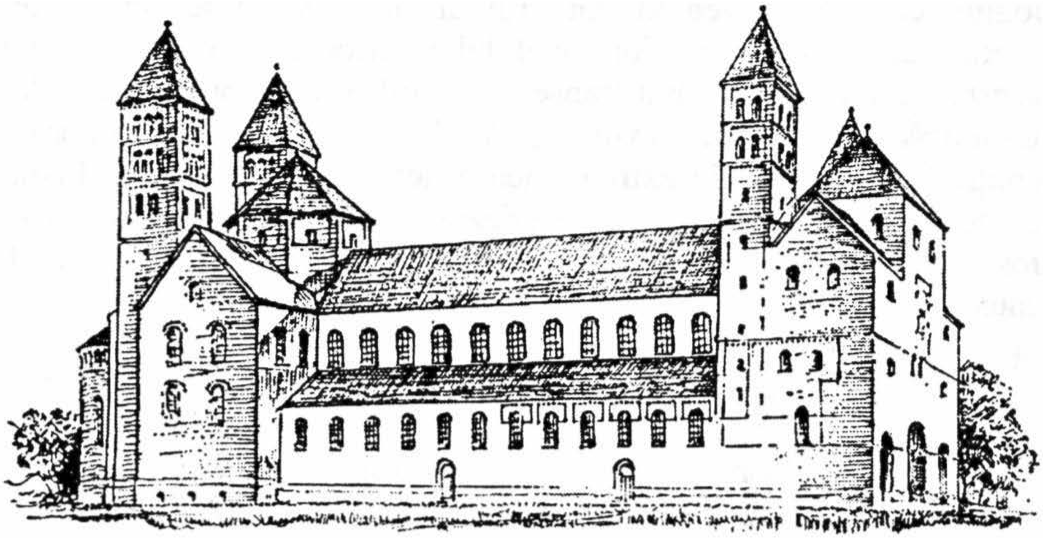
Arhitectura autohtonă, în care predominase lemnul, era de o mare simplitate, – iar materialul de construcție folosit, fiind prea puțin rezistent, nu se preta nici la o dezvoltare a unor forme artistice. Încât, când în construcție se va recurge la piatră, modelul ideal al clădirilor îl vor oferi edificiile romane care se mai salvaseră; iar procedeele de construcție, de asemenea. Dat fiind că populația orașelor (și a întregului Imperiu, în general) era foarte mică, și edificiile erau de dimensiuni reduse, cu excepția unor palate și a bisericilor câtorva abații.

Perioada carolingiană a însemnat deci o epocă de tranziție de la arhitectura romană la cea a romanicului timpuriu, în care tehnicile de construcție în piatră și în lemn au fost folosite concomitent. Arhitectura religioasă a acestei epoci (din arhitectura civilă nu s-a păstrat nimic – decât planurile unor construcții, deduse arheologic) este caracterizată de o extremă varietate tipologică. De regulă, bisericile repetau planul drept al bazilicei paleocreștine tipice, în care coloanele împărțeau interiorul în trei nave (sau în cinci)[2]. Nava centrală – care uneori era întretăiată de un spațiu, de o navă transversală (transeptul) – se termina, la capătul dinspre răsărit, cu absida, și avea plafonul pe bârne de lemn[3]. În curând s-au introdus anumite modificări, a căror sugestie venea din Orient: după adăugarea transeptului, care mărea considerabil spațiul rezervat credincioșilor, adoptarea unui turn-lanternă plasat pe încrucișarea navei

1 Dintre palatele imperiale ale lui Carol cel Mare, singurul care poate fi reconstituit ideal (pe baza descrierilor și a săpăturilor arheologice) este cel din Ingelheim, datând de la începutul sec. IX, – și al cărui plan denotă o evidentă derivație structurală din palatul imperial roman de pe Palatin.

2 Foarte rareori se întâlnesc, în arhitectura carolingiană, biserici cu o singură navă; sau cu trei ori cu cinci nave, dar cu o singură absidă, – cea a navei centrale.

3 Bolta zidită se folosea foarte rar, tehnica ideală era considerată cupola; dar procedeul fiind foarte costisitor, constructorii timpului trebuiau să se mulțumească cu plafonul în șarpantă.



O capodoperă a arhitecturii romanice: catedrala din Speyer (1062). – *Westwerk*, fațada dreptunghiulară surmontată de un fronton, transept, trei nave, absidă semicirculară, patru turnuri pe bază pătrată și un turn lanternă plasat pe încrucișarea transeptului cu nava centrală.

centrale cu transeptul sporea sursa de iluminație a interiorului și totodată rezolva tehnic problema intersecției celor două corpuri – nava centrală și transeptul. Când au început să fie folosite clopotele, construcției i s-au adăugat unul, două sau mai multe turnuri.

Pe lângă numeroase biserici din zone alpine (în general mici, cu pitorești compoziții de mase și de o evidentă derivație paleocreștină), în perioada carolingiană au fost construite câteva edificii care au rămas în istoria artei ca monumente reprezentative ale Evului Mediu timpuriu: St. Martin din Tours, St. Riquier, St. Germigny, bisericile abațiale din Corvey, Fulda; iar în Aquisgrana – S. Pantaleon și Capela Palatină, capodopera arhitecturii carolingiene. În majoritatea acestor edificii sunt prezente principalele inovații care creează o nouă spațialitate: așa-numitul *Westwerk* și cele două absidе contrapuse de la capatele corpului longitudinal al navei.

Ceea ce în terminologia de specialitate a fost numit *Westwerk* este (cum indică însăși denumirea), „corpul occidental" al construcției. Interiorul său – de la intrarea în biserică până la marele arc de acces în nava principală – având două nivele, are un aspect de vestibul (tindă, nartex), acoperit de o boltă; la nivelul inferior, în dreapta și în stânga, un mic spațiu în dosul a câte trei arcade primește lumina prin ferestrele zidului; nivelul superior, de asemenea cu arcade pe cele trei laturi, este constituit de trei adevărate

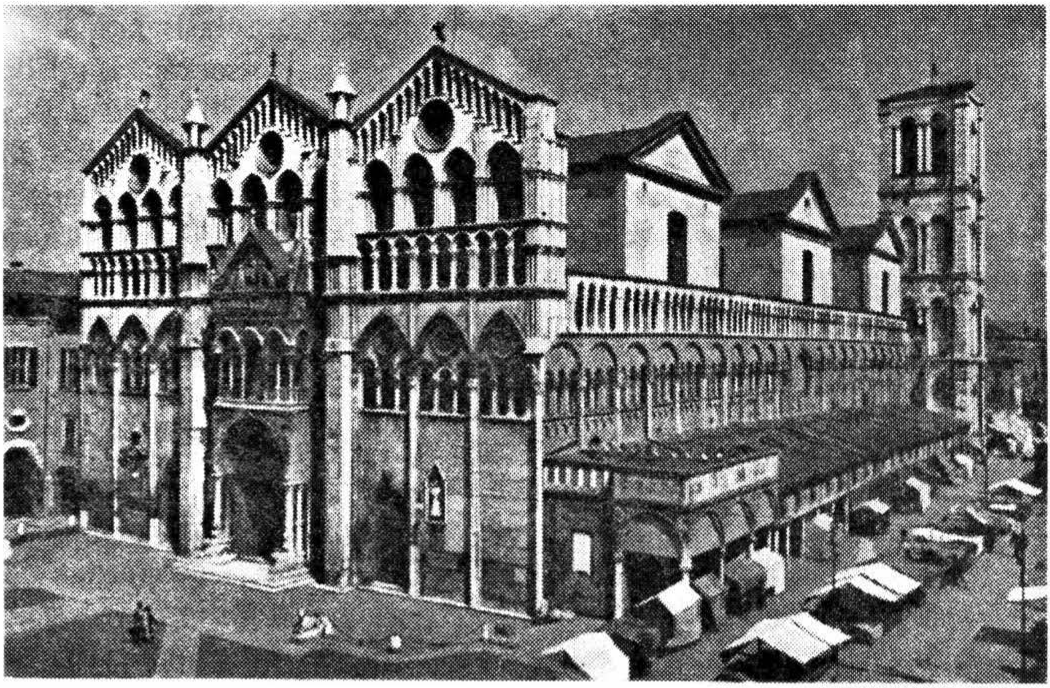
loggii, cu lumina venind din ordinul superior de ferestre. Când spaţiul din dosul arcadelor nivelului inferior este mult prelungit, acesta devine un adevărat transept: al doilea transept al edificiului. Latura vestică a *Westwerk*-ului putea lua forma curbată de absidă, contrapusă absidei din extremitatea estică a navei centrale[1]. Planul cu două abside opuse – care avea dezavantajul că suprima faţada – a fost abandonat în Franţa, dar s-a păstrat în Germania, la marile catedrale din valea Rhinului – Worms, Speyer, Mainz[2].

Primul monument – păstrat până azi – al arhitecturii carolingiene este monumentala poartă cu trei arcade în plin cintru al mănăstirii din Lorsch – „singurul exemplu cunoscut de portic asemenea unui arc de triumf antic înălţat în axa mediană a bisericii principale şi precedând un atrium prelungit" (E. Kubach). Spre deosebire însă de un arc de triumf, poarta din Lorsch nu este un simplu loc de trecere, un pasaj, ci include în interior la etaj o capelă; iar în exterior, dalele în formă de cercuri, romburi şi pătrate, colorate în galben-închis şi roşu-cărămiziu, învăluie cu tonurile lor calde nervurile – cu un relief foarte atenuat – formate din pilaştri şi semicoloane cu capiteluri ionice şi corintice care se termină printr-o graţioasă friză de triunghiuri, întregul ansamblu creând un puternic efect decorativ.

După reconstrucţia (şi consacrarea în 775) a bisericii-panteon regal St. Denis, edificiul religios cel mai caracteristic ca plan a fost biserica mănăstirii Saint-Riquier (sfinţită în 799), al cărei abate era Angilbert, ginerele lui Carol cel Mare. Construcţia fusese dotată de împărat cu piatră, marmură, sticlă, stuc, coloane şi capiteluri aduse

1 În ce priveşte originea şi funcţionalitatea acestui important nucleu adăugat părţii vestice a construcţiei, explicaţia cea mai plauzibilă este următoarea: în contrapoziţie cu partea orientală a navei centrale, rezervată clerului, aici loggia superioară pare să fi avut funcţia de capelă imperială, de unde împăratul asista la serviciul divin, de pe tronul său corespunzând celui al episcopului din spatele altarului principal. Pe de altă parte, aici se puteau oficia uneori servicii liturgice, căci în *Westwerk* se afla şi unul sau mai multe altare, cu relicvele şi ale altor sfinţi decât relicvele celui căruia îi era dedicată biserica. În fine, o a treia explicaţie (care însă nu le exclude în mod necesar pe primele) ţine tot de o motivaţie de ordin liturgic: cu ocazia sărbătorilor Paştilor, grupul coriştilor din *Westwerk* răspundea, antifonic, celorlalţi, ce se aflau în tribunele transeptului sau în cor, în spaţiul din spatele altarului. Faptul că *Westwerk*-ul se întâlneşte numai la bisericile de pe teritoriul Imperiului face ca prima ipoteză (sau explicaţie) să fie mai plauzibilă.

2 „Corpul occidental" s-a păstrat până azi la bisericile din St. Riquier, Corvey (reconstruit), Werden am Ruhr, Köln (St. Pantaleon), Wimpfen am Neckar, ş.a.



Grandioasa catedrală din Ferrara, în stil predominant romanic, inițiată în 1135. Fațada din sec. XIII.

special de la Roma. Schema, bazilicală, era o expresie matură a stilului preromanic carolingian. Dimensiunile erau impresionante: edificiul, precedat de un atrium de 30 m, avea o lungime de circa 85 m. Fațada și punctul de încrucișare a navei cu transeptul aveau câte un turn înalt de 63 m. În grandiosul corp occidental erau galeriile din care, în timpul liturghiei solemne, corul de copii dădea răspunsurile corului de bărbați, din navă. Nava, cu plafonul în șarpantă, avea în centru altarul principal, în dosul căruia, după un parapet de fier forjat, era spațiul rezervat corului călugărilor; în cele două brațe ale transpetului se aflau patru altare, cu relicve.

Arhitectura bisericii St. Riquier, devenită imediat faimoasă, a avut o influență considerabilă asupra arhitecturii secolelor următoare, atât prin *Westwerk*-ul său, cât și prin turnurile integrate corpului clădirii. Biserica avea nu mai puțin de 9 turnuri. Urmând acest model, biserica din Cluny[1] va avea 7, cea din Santiago de Compostela 9, iar St. Bénigne din Dijon, tot 9.

Capodopera arhitecturii carolingiene, edificiul păstrat până azi aproape intact în structura sa, opera de cea mai mare importanță din

1 Biserica mănăstirii Cluny, construită la sfârșitul secolului al XI-lea, având o lungime de 200 m, și înălțimea de 30 m, era cea mai mare biserică a lumii creștine.

punct de vedere atât istoric cât şi artistic, este Capela Palatină din Aachen (792-805). Având rang de catedrală şi consacrată fiind de însuşi papa Leon III, capela era integrată într-un ansamblu de clădiri care, în axa principală, măsura aproape 350 m. La capătul vestic al axei se afla palatul imperial, de 60 m pe 20 m[1], legat de capelă printr-o galerie lungă de 120 m, cu două nivele. Printr-un turn cilindric (azi dispărut) cu scări în spirală, împăratul apărea oficial în faţa mulţimii[2], în tribuna exterioară *Westwerk*-ului capelei (care, cu respectivele sale nişe, amintea faţada Palatului Exarhilor din Ravenna), precum şi la o capelă privată conţinând o bogată colecţie personală de relicve.

Corpul Capelei – cu aspect mai degrabă de mausoleu decât de biserică – este un octogon clansat, înalt de 31 m şi cu diametrul interior de 14 m; intrarea era precedată de un atrium descoperit, lung de 50 m. Construcţia se pare a fi fost inspirată – în linii mari – de S. Vitale din Ravenna, având aproximativ aceleaşi dimensiuni. Planul interior este însă mult mai elaborat; încât, spre deosebire de S. Vitale şi radical simplificată, Capela evocă mai mult un edificiu roman creştin decât unul bizantin. Cupola însăşi nu este emisferică, ci bombată şi pătrată, formată din patru secţiuni triunghiulare[3]. Deasupra celor trei ordine de arcade, al patrulea registru este constituit de ferestre. Arcele în plin cintru ale parterului se sprijină pe stâlpi compuşi. „Toate aceste elemente individuale: coloanele pe bază atică, fusele foarte zvelte ale coloanelor, capitelurile corintice, tălpile cubice, însăşi cornişa, sunt – în principiu – elemente antice; şi cu toate acestea, ansamblul /.../ nu este nici antic, nici bizantin: este o inovaţie *sui generis*" (*Idem*). Sub acest raport, al inovaţiilor, interesante sunt deambulatoriile din dosul celor două ordine de coloane, ale parterului şi ale tribunei. În tribună, în dreptul arcadei din faţa altarului se află tronul imperial, de unde împăratul putea urmări desfăşurarea slujbei religioase. – Grandoarea arhitectonică a interiorului era completată de bogăţia accesoriilor: mozaicul care acoperea bolta, coloanele de marmură aduse din Italia, parapetele de bronz de admirabilă factură longobardă, orga adusă din Bizanţ în 812 (azi pierdută), un splendid amvon, donat în 1168 de Frederic

1 Dimensiunile edificiilor şi distanţele între clădiri sunt indicate cu oarecare aproximaţie. – „Sala tronului", restaurată în stil gotic, este inclusă azi în clădirea municipalităţii.

2 Spaţiul liber din interiorul complexului putea primi aproximativ 8 000 de persoane.

3 Aşa-numita „boltă în arc mănăstiresc".

Portalul principal al domului din Ferrara. - Către 1135.

Barbarossa, - toate acestea contribuiau să confere interiorului o somptuozitate bizantină[1].

Perioada carolingiană (urmată de cea ottoniană - 970-1024) a fost o epocă de mare forță creativă și de inovații în domeniile tuturor artelor, dar fără să însemne afirmarea unui *stil* organic, bine definit, original. Este doar faza preliminară a ceea ce va fi stilul romanic.

Documentele epocii informează că toate bisericile mari carolingiene erau împodobite cu picturi reprezentând scene biblice și din viețile sfinților. Dar pictura carolingiană este atestată și în frescele și mozaicurile palatelor imperiale (din Aachen, din Ingelheim) sau în cele ale unor înalți demnitari ai Imperiului, cu scene de război, cu

1 Un alt monument semnificativ pentru arhitectura carolingiană este oratoriul din Germigny-des Près, construit de Theodulf, episcop de Orléans, personaj important din anturajul lui Carol cel Mare. Planul, în formă de cruce greacă, este analog celui al micii biserici S. Satiro din centrul Milanului - cu bolte „în leagăn", cupole joase, iar în centru un turn-lanternă, pe un plan pătrat.

figurile simbolice ale celor Şapte arte liberale sau ale celor Patru Anotimpuri, în care reminiscenţele din pictura romană sunt evidente[1]. Capela Palatină era ornamentată cu mozaicuri, în timp ce pictura murală renaşte şi în bisericile din Roma (S. Clemente, S. Maria in Trastevere), sau din alte oraşe ale Italiei (S. Satiro din Milano, S. Salvatore din Brescia); dar cel mai vast ciclu iconografic din această perioadă – de aproximativ 70 de scene – îl reprezintă ansamblul de fresce din biserica mănăstirii din Müstair[2]. În regiunile Germaniei – mai sărace în tradiţii artistice decât cele din zona occidentală a Imperiului – pictura murală era bogat reprezentată în bazilici sau cripte din Köln, Lorsch, Corvey şi Trier.

În arta epocii carolingiene (şi ottoniene) locul preponderent îl deţineau artele decorative – şi în primul rând miniatura manuscriselor. Carol cel Mare îşi formase în palatul său din Aachen cea mai mare bibliotecă a timpului din Occident, ale cărei manuscrise erau miniate de copişti aduşi atât din Insulele Britanice cât şi din Italia şi Bizanţ. (Se cunosc 8 codice miniate, lucrări ale acestor copişti). După care, chiar de la începutul sec. IX, centrele de producţie – scriptorii mănăstireşti– ale miniaturii carolingiene se vor deplasa spre vest (la Reims, Tours, etc), precum şi spre sud (St. Gall). Utilizând de preferinţă tehnica guaşei, rezumându-se în alegerea temelor religioase exclusiv la *Vechiul Testament*, dar redând adeseori şi scene profane, copiştii şi miniaturiştii erau concentraţi în scriptoriile mănăstirilor nu numai de călugări, ci şi (de pildă, în Anglia) de călugăriţe. – Cea mai bogată şi admirabil executată iconografie o oferă, în secolul al IX-lea, *Psaltirea din Utrecht* (cu personaje multiple, desenate în peniţă între 820-830) şi *Psaltirea din Stuttgart*; opere care au exercitat o influenţă decisivă, în Anglia, asupra „stilului din Winchester"[3].

---

1 Dealtminteri, şi unele edificii merovingiene conţineau reprezentări picturale cu subiecte sacre; iar palatul reginei Theodolinda din Monza era ornat cu picturi reprezentând subiecte din *Gesta Longobardorum* (cf. Victor H. Elbern).

2 Sau Mustèr, – azi Disentis, un sat din Elveţia, – mănăstire benedictină fondată în sec. VII, anexată în 806 de Carol cel Mare, care i-a făcut importante donaţii; în sec. XI, abaţii acestei mănăstiri au devenit prinţi ai Imperiului.

3 Din importantul *scriptorium* din Metz provin trei mari manuscrise, iar din cel al mănăstirii S. Martin din Tours, câteva *Biblii* de o execuţie somptuoasă. Celebre sunt *Bibliile* de format mare (circa 55 cm pe 40 cm) – *Biblia din Vivien* şi *Codex Aureus* de la S. Emmeram, din Regensburg.

Bazilica S. Andrea din Vercelli (Piemont), grandioasă arhitectură romanică (cu elemente gotice). Construită între 1219–1224.

Sculptura carolingiană recurge la tehnici și materiale diferite, realizând basoreliefuri ornamentale în marmură și stuc, lucrări de ceramică, sculpturi în lemn, lucrări decorative și statuete turnate în bronz[1], și în special basoreliefuri în fildeș (cele mai prețioase sunt cele executate într-un atelier specializat din orașul arhiepiscopal Metz).

Orfevreria „constituie chintesența artei carolingiene și – s-ar putea spune – chiar a întregii arte medievale de la începuturile sale" (V.H. Elbern). Altare portative de aur, cu filigran, emailuri și pietre prețioase; relicvarii de dimensiuni și forme diferite, din lemn îmbrăcat în plăci de aur sau de argint aurit, cu figuri lucrate *au repoussé*; panouri laterale din argint pentru altare – *antependia*[2];

1 Astfel: porțile de bronz și cele 8 grile de la balustrada galeriei octogonale a Capelei Palatine; un mare crucifix de bronz din aceeași Capelă; așa-numitul „tron al lui Dagobert" (restaurat în sec. XII de abatele Suger și folosit la încoronarea lui Napoleon); statueta ecvestră considerată a-l reprezenta pe Carol cel Mare (Louvre), ș.a.

2 Celebru este așa-numitul „Paliotto d'Oro" din bazilica S. Ambrogio din Milano, lucrat (către 840) și semnat de maistrul Wolvinius. Iar din perioada ottoniană, *antependium* din Basel (panoul frontal lung de 178 cm și înalt de 120 cm), din aur cu figuri *au repoussé* și o bogată garnitură de pietre prețioase.

legături de cărți liturgice, în aur, cu figuri și scene lucrate cu aceeași tehnică, ornate cu filigran, perle și pietre prețioase[1], – mărturii ale munificenței împăraților și înalților demnitari ai Imperiului, împodobeau bisericile carolingiene și ottoniene dându-le o strălucire și o somptuozitate uimitoare. – Din arta ornamentală de orfevrerie profană, îndeosebi din timpul lui Carol cel Pleșuv (care se pare că nu era întru nimic inferioară celei religioase) nu s-a păstrat aproape nimic.

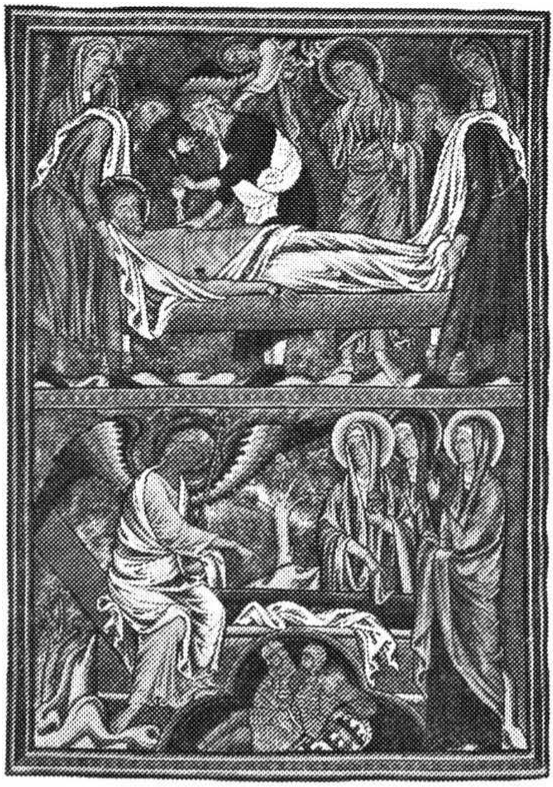
Perioada ottoniană perpetuează tradițiile carolingiene atât prin concepția sa imperială cât și prin cea privind artele, – domeniu în care însă introduce elemente noi, de orientare bizantină. În regiunile estice ale Imperiului apar centre culturale noi – la Hildesheim, Regensburg, Bamberg, Echternach. Arta mozaicului dispare înlocuită fiind de pictura murală, care ia acum un avânt considerabil[2]. În repertoriul iconografic al acestei picturi – la fel ca și în cel al miniaturii – *Vechiul Testament* este aproape total uitat, iar în locul psaltirelor capătă o mai mare importanță evangheliarele, precum și viețile sfinților[3].

În țările din afara ariei germanice, arta cărții – ca miniaturi și legătură luxoasă – cunoaște o varietate de forme, realizate însă la un nivel artistic mai modest. În Franța, unde tradițiile carolingiene erau încă vii, se resimte lipsa unor mari mecenați cărora asemenea lucrări să le fie dedicate. În Anglia, grație lui Alfred cel Mare (m. 899), care aduce la curtea sa mulți eruditi și artiști străini, arta miniaturii atinge perfecțiunea în „stilul din Winchester" și în manuscrisele scriptoriului din Canterbury. În Spania, arta așa-zisă „mozarabă" se afirmă mai cu seamă în manuscrise neobișnuit de abundente în miniaturi (adesea peste o sută într-un singur manuscris), de un aspect exotic și în culori intense, – și ilustrând cu o marcată preferință cărțile Apocalipselor.

1 Capodopera acestui gen de artă este *Codex Aureus* realizat către 870 pentru Carol cel-Pleșuv și păstrat un timp în biserica S. Emmeram din Regensburg (azi, în Bayer. Staadtsbibliothek din München). Sau, legătura altui *Codex Aureus*, de la abația din Echternach, lucrat (între 983-991) în aur *au repoussé* și ornat cu emailuri, pietre prețioase și, în centru, un basorelief în fildeș. (Germ. Nationalmuseum, Nürnberg).

2 Reprezentative pentru epocă sunt frescele din biserica mănăstirii Oberzell de pe insula Reichenau (Bodensee); sau cele din biserica S. Vincenzo din Galliano, lângă Como (Lombardia).

3 Centrele în care arta miniaturilor ottoniene atinge apogeul sunt scriptoriile din Regensburg, Hildesheim și mai ales Reichenau cu faimoasele codice ale lui Geron și Otto III, ornate cu miniaturi dintre cele mai splendide ale Evului Mediu.



Înmormântarea lui Iisus și vizita celor trei Marii la mormânt.
Miniatură (c. 1200) dintr-o *Psaltire*. - Muzeul Condé, Chantilly.

„Arta ottoniană a urmat exemplul carolingian – și cel al întregului început de Ev Mediu – în gustul său deosebit pentru materiile prețioase: aurul, argintul, fildeșul și pietrele prețioase"[1]. Fildeșurile sculptate trădează o evidentă influență bizantină. Aurul și argintul în plăci subțiri, cu imagini executate *au repoussé*, acoperă miezul de lemn al unor statui, altare, relicve, legături de cărți liturgice, somptuos ornamentate[2].

Aceste obiecte de cult au avut o influență și asupra sculpturii monumentale. Primele opere de plastică monumentală în Germania

1 Victor H. Elbern. – „În optica medievală aurul este lumina materializată și, prin aceasta, reflex al divinității /.../ Pietrele prețioase și emailurile sunt subordonate acestui metal nobil, sunt componentele sale colorate /.../ reprezentând strălucirea adevărului în creație". Perlele și fildeșul (acesta semnificând substanța carnală a corpului, în primul rând al lui Hristos-om) își au de asemenea sensurile lor simbolice, reunite în compoziții simbolice. „Fundalul de magie păgână mai este încă sensibil în epoca precarolingiană și carolingiană" (*Idem*).

2 Exemplele cele mai cunoscute, – toate datând din ultimele decenii ale sec. X – sunt relicvarul episcopului Egbert din Trier, azi în tezaurul domului, „Madona de aur" (aflată în tezaurul catedralei din Essen) și spectaculoasa coroană imperială păstrată în Camera Tezaurului din Viena.

au fost create în perioada ottoniană. Crucifixele sculptate în lemn[1], deşi imaginea umană rămâne abstractă, exprimă totuşi sentimente de compasiune. Sculptura în piatră, atestată pe lespezi de morminte şi pe sarcofage, are relieful foarte puţin accentuat. Stucul continuă să fie folosit, la fel ca în perioada carolingiană, în basoreliefuri în care se percep raporturi stilistice cu opere similare din nordul Italiei (baldachinul acoperind altarul bazilicei S. Ambrogio din Milano, – şi chiar statuile *Tempietto*-ului longobard din Cividale).

Tendinţa artei ottoniene spre o expresie intens spiritualizată este ilustrată de sculptura în bronz. Din atelierele din Hildesheim provin cele mai reprezentative opere ale Evului Mediu timpuriu: candelabrul cu 7 braţe, – prima lucrare executată aici, transpunând în sfera ideologiei creştine modelul ebraic de *menora* figurat pe arcul de triumf al lui Titus; coloana dăruită de episcopul Bernward (m. 1022) bisericii sale din Hildesheim, înaltă de 3,80 m, imitând coloanele romane cu basoreliefuri ale lui Traian şi Marc-Aureliu; şi faimoasa poartă de bronz cu două canaturi (înaltă de 4,72 m, terminată în 1015), cu 16 basoreliefuri reprezentând scene biblice inspirate de modelele paleocreştine aflate la Roma şi Milano. Concentrarea asupra elementelor esenţiale ale scenei, dramatismul naraţiunii, simplitatea extrem de expresivă a figurilor, gesturilor şi atitudinilor, situează aceste basoreliefuri printre cele mai înalte realizări ale sculpturii medievale germane.

ÎNCEPUTURILE ARTEI ROMANICE

Lunga perioadă de gestaţie a primului stil istoric de artă european, stilul romanic, a durat aproximativ patru secole; elementele prefigurate – cum am văzut – încă din sec. VII, au continuat să apară din ce în ce mai frecvent până către mijlocul secolului al XI-lea, când se constituie în configuraţia ordonată a unui „stil".

Până în secolul al VIII-lea, oraşele episcopale nu aveau aproape niciodată decât o singură biserică; ceea ce, pentru populaţia foarte redusă a oraşelor timpului, era suficient. Dar o biserică nu însemna o singură clădire, ci un ansamblu de mai multe bazilici, oratorii, baptisterii, fiecare cu destinaţia sa. Din secolul al VIII-lea, toate aceste locuri de cult izolate încep să fie concentrate într-o construcţie

1 Cel donat catedralei din Köln de arhiepiscopul Geron, remarcabil printr-un sens nou al corporalităţii umane, a avut o mare influenţă asupra crucifixelor din sec. XI.

Timpanul portalului principal al bisericii abației din Moissac. – Începutul sec. XII.

vastă. Catedrala carolingiană din Reims avea dimensiunile celei actuale; iar St. Germain din Auxerre (amplificată în 865) avea o lungime de aproape 100 m. De regulă, orașul episcopal avea trei biserici; catedrala (închinată Fecioarei), baptisteriul – al cărui patron era Sf. Ioan Botezătorul – și o a treia, închinată Apostolilor. Marile mănăstiri, de asemenea; St. Riquier, de pildă, avea trei biserici, înălțate în jurul unei curți mari.

Concentrarea serviciilor liturgice într-un singur edificiu a avut drept urmare înmulțirea altarelor; dacă în sec. VII numărul acestora nu trecea de 4, în sec. VIII St. Riquier avea 12, pentru ca în următorul secol să ajungă uneori chiar la 14. Se adăugau, apoi, oratoriile și criptele. Acestea din urmă – construite în mijlocul cimitirelor, precum și în apropierea orașelor sau lângă un drum foarte circulat, adăpostind sarcofagele unei întregi familii aveau – peste tot – cam aceeași formă și aceleași dimensiuni[1]. Criptele au avut un rol important în dezvoltarea arhitecturii religioase pre-romanice, prin transformarea lor în biserici; după ce bolțile erau restaurate și consolidate, deasupra unei cripte se ridica o bazilică.

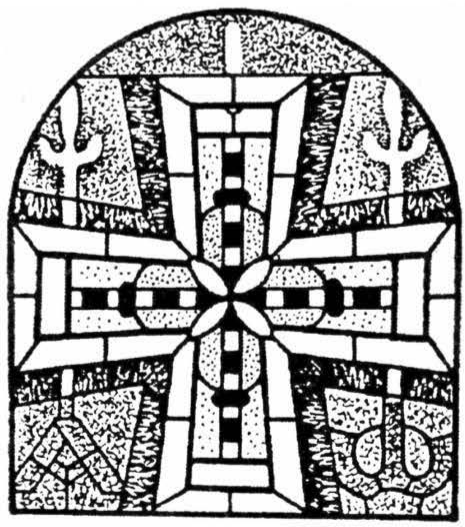
1 Construite pe jumătate sub nivelul solului, aveau lungimea de 5-6 m, lărgimea de 3 m, înălțimea de 3-4m și aproape toate fiind acoperite cu același tip de boltă în leagăn.

Importante modificări au intervenit și în planul edificiilor.

Astfel: apariția celor două abside contrapuse, pe axa est-vest a edificiului. (Un exemplu: Hildesheim; vd. *supra*). Această a doua absidă (de origine antică și întâlnită frecvent în perioada carolingiană, dar fără un viitor notabil în arhitectura secolelor următoare) va deveni, spre sfârșitul sec. IX, ceea ce s-a numit o adevărată „biserică-portic", cu un altar pentru funcțiile liturgice secundare.

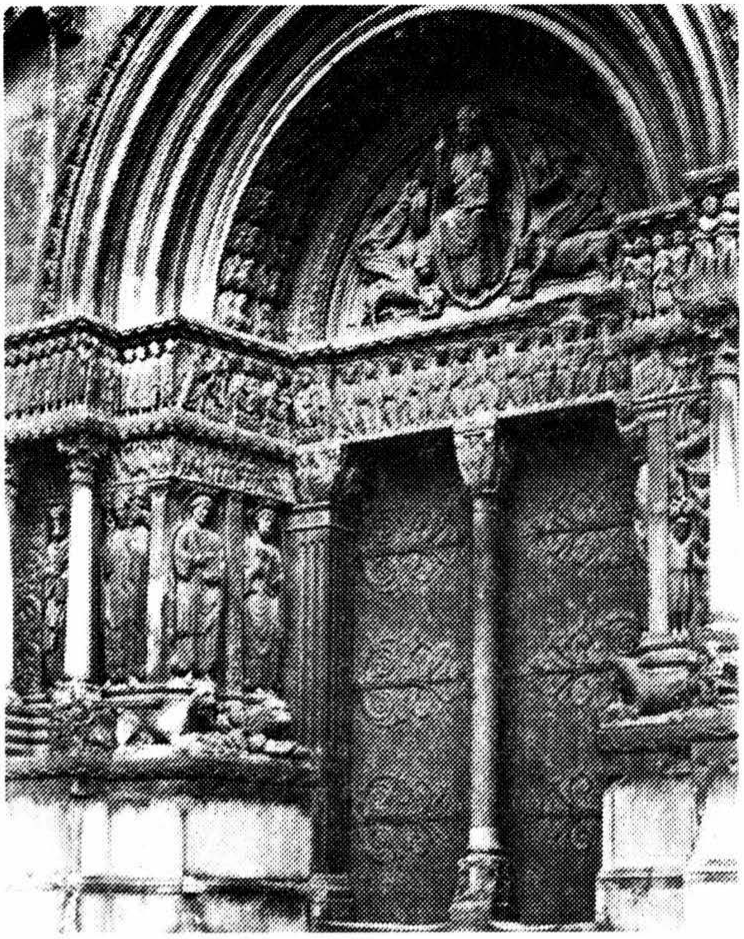
Apoi – adoptarea (și menținerea în continuare) a tradiției cupolei (cupola octogonală pe trompe este originară din Orient). Bisericile preromanice mai vechi și mai importante erau boltite cu una sau mai multe cupole; o deschidere de aproximativ un metru și jumătate în centrul cupolei principale asigura iluminația interiorului. Boltirea, printr-o cupolă era frecventă și la baptisterii, mausolee, oratorii sau capele palatine; chiar turnurile plasate pe încrucișarea navei cu transeptul puteau avea o asemenea boltitură, – „simplă și solidă, semisferică, de piatră sau de cărămidă, care nu crea dificultăți serioase de construcție decât când suprafața de acoperit avea un diametru mare" (J. Hubert).

A treia realizare importantă a arhitecturii preromanice[1] a fost rezolvarea problemei deambulatoriului și a capelelor radiale.



Vitraliul relievarului din Sévi-les-Mézières, – cel mai vechi exemplu cunoscut de vitraliu. Sec. IX.

1 Perioada preromanică, în sensul cel mai larg al termenului și care cuprinde secolele V-X, se subdivide, după țări, în: merovingiană și carolingiană (în Franța); barbară, carolingiană și ottoniană (în Germania); paleo-creștină și lombardă (în Italia); vizigotă și mozarabă (în Spania).



Stilul portalului bisericii romanice S. Trophime din Arles (c 1170) aminteşte monumentele Antichităţii clasice.

Intensificarea continuă a pelerinajelor şi a cultului relicvelor a determinat anumite modificări necesare ale planului bazilicei. Relicvele fiind păstrate sub pavimentul absidei, accesul la ele era asigurat printr-un foarte îngust coridor subteran care urma curba interioară a absidei; şi care, prin alte coridoare subterane axiale, conduceau şi la cripta de sub altar cu relicvele sfântului căruia îi era închinată biserica. Întrucât numărul pelerinilor veniţi să se închine la aceste relicve era în continuă creştere, accesul prin îngustele coridoare a devenit cu totul impracticabil. Pe de altă parte, crescând continuu şi numărul canonicilor şi preoţilor ţinând de respectiva biserică, pentru oficierea diferitelor slujbe religioase erau necesare mai multe altare şi capele în interiorul absidei, unde erau acum expuse relicvele. Spaţiul vast creat în spatele altarului principal pentru a uşura circulaţia mulţimii de vizitatori, spaţiu din care se deschideau radial mai multe capele, era „deambulatoriul".

Elementul arhitectural – apărut în sec. VII – destinat unei nebănuite dezvoltări şi unui prestigiu artistic grandios în sine însuşi este turnul-clopotniţă.

Turnul clopotului este o invenţie occidentală[1]. În ţările creştine din Răsărit, în locul clopotului se folosea *simandra* (toaca). Cele mai vechi turnuri-clopotniţe din Imperiul Bizantin nu sunt anterioare anului 1100 (deci, datează după primele contacte cu cruciaţii din Apus). Nici unul dintre turnurile circulare din Ravenna[2] nu este anterior secolului al VIII-lea. Primul text care menţionează construcţia în Italia a unei clopotniţe datează din acelaşi secol[3]. În Franţa, însă, asemenea turnuri se construiau mai demult[4]. (Dând ca exemplu clopotniţa bisericii St. Martin din Tours, J. Aubert afirmă chiar că „obiceiul de a plasa clopote într-un turn special exista în Gallia încă din sec. V").

Turnurile clopotniţelor, construite pe plan pătrat, poligonal sau circular[5], erau în raporturi diferite cu bisericile cărora le erau afectate[6]. Faţada încadrată cu două turnuri a dat bisericii romanice un aspect maiestuos; soluţia aceasta apăruse în Franţa în sec. IX (de ex. la St. Martin din Autun), şi în nici o altă ţară nu va duce la

1 Nu se poate stabili cu certitudine dacă originea acestui tip de construcţie este legată de turnurile romane din sistemul de fortificaţii militare, şi nici dacă derivă sau nu din acele edificii izolate din vârful cărora un clopot chema populaţia la o adunare, sau dădea alarma în cazul unui incendiu sau al unui atac duşman.

2 S. Apollinare Nuovo, S. Apollinare in Classe, S. Giovanni Battista, S. Agata Maggiore.

3 Text în care se menţionează construcţia clopotniţei bazilicei S. Pietro din Roma în timpul papei Ştefan II (752-757). Pasajul este în *Liber Pontificalis*, sursa cea mai importantă pentru istoria papalităţii. (Lucrarea cuprinde lista papilor începând din sec. II; iar începând din sec. IV, şi biografiile tuturor papilor până la Ştefan V (m. 891); ulterior, lucrarea a fost completată cu biografiile celorlalţi papi, până în 1464).

4 Construcţii atestate arheologic, de pildă la Fontenelle, înainte de 735; sau, clopotniţa ridicată deasupra încrucişării transeptului cu nava bisericii St. Denis, terminată în 755 (cf. J. Aubert).

5 Ultimul tip, amintind turnurile cilindrice irlandeze, – a căror formă este repetată de turnurile multor catedrale germane (din Mainz, Worms, Trier, Maria Laach, Freckenhorst, Hildesheim, etc).

6 Construite la o mică distanţă de biserică, legate de absidă prin galerii înguste (ca în cazul celor două clopotniţe care figurează în planul abaţiei din St. Gall), ridicate pe intersecţia navei cu transeptul, lipite lateral de corpul clădirii la mijlocul navei, în dreapta sau în stânga absidei, ori încorporate în edificiu şi dominând faţada –central, lateral, sau încadrând-o între două turnuri. Clopotniţa construită pe intersecţia navei cu transeptul a cunoscut o impunătoare dezvoltare în Normadia; în alte regiuni a fost înlocuită cu „fleşa", săgeata în şarpantă protejată de un acoperiş de plumb.

Fațada domului din Modena, fondat în 1099, consacrat în 1184.
O capodoperă de arhitectură în stil romanic clasic și sobru.

realizări atât de splendide. Clopotnițele aveau și rostul de a semnala de la mari distanțe locul unde se afla biserica; iar înălțimea lor cât mai mare traducea și ambiția mănăstirii sau a orașului respectiv de a-și arăta bogăția și puterea. Clopotnițele lipite de fațada vestică sau construite deasupra acesteia aveau, la origine și până către 1200, și un scop militar, defensiv; drept care, în aceste cazuri erau prevăzute și cu creneluri, metereze și orificii de tragere (*meurtrières*). – La început, o biserică avea un singur clopot; dar încă din sec. VIII, numărul lor a crescut). În 834, biserica Mântuitorului din Mans avea 12 clopote, distribuite în mai multe turnuri).

Când fondurile lipseau pentru construcția unui turn, clopotele erau suspendate în nișele unui zid ca o creastă ridicată deasupra fațadei vestice a bisericii (sau a locului de încrucișare a navei cu transeptul). Acest tip simplu de clopotniță – numită în limba italiană „campanile a vela", fiindcă aduce întrucâtva cu vela unei corăbii –

se întâlnește frecvent la edificiile romanice mai modeste, îndeosebi în Italia și Spania.

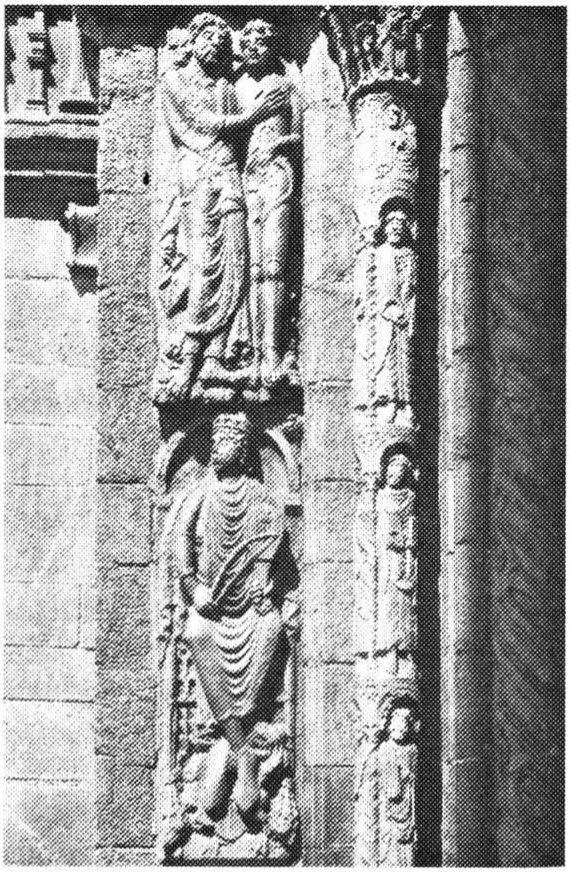
Edificiile mari în piatră foloseau un mod anumit de așezare a elementelor de zidărie, un anumit *apareiaj* – mai ales la fațade – alternând gresia roșie cu pietrele de culoare albă, în formă de pană, care intrau în compunerea unei bolte sau a unui arc („bolțare"). La început, acesta era aproape singurul mod de a introduce o oarecare variație – măcar de culoare – în aspectul monoton al fațadelor. În interior, șarpanta, scheletul de lemn al plafonului susținând acoperișul, tinde din ce în ce mai des să fie înlocuită cu bolta zidită din piatră: o tehnică cunoscută în Gallia, la bazilicele de dimensiuni mici, încă din sec. V.

Spre deosebire de Italia – unde constructorii, împiedicați mult timp să își procure marmura din regiunile dominate de barbari, despuiau monumentele antice, – Gallia dispunea de numeroase cariere de marmură (mai ales în Aquitania) și încă din epoca gallo-romană atelierele cioplitorilor locali exportau în toată Gallia (și, probabil, chiar până la Constantinopol) capiteluri, coloane, lintouri, sarcofage și altare sculptate de marmură.

Ceea ce vestigiile bisericilor anterioare anului 1000 nu mai pot să arate azi, este faptul că ele erau mai somptuoase decât bisericile romanice din secolele XI și XII. Suprafețele bolților și ale pereților erau acoperite cu fresce și mozaicuri; numeroase coloane aveau capiteluri sculptate în marmură; ornamentația obiectelor liturgice, relicviariile, crucile deasupra intrării în cor, coroanele suspendate în fața altarului, sfeșnicele și candelabrele, erau piese admirabile de orfevrerie, lucrate în aur, argint, ornate cu filigran, emailuri, perle și pietre prețioase[1].

Dar spre sfârșitul secolului al X-lea, numeroasele războaie și invazii ale normanzilor și ungurilor au avut drept urmare dispariția meșteșugului sculpturii în marmură de capiteluri și sarcofage. De asemenea, s-a renunțat aproape cu totul la tehnicile prea costisitoare: mozaic, orfevrerie martelată, sculpturi în lemn acoperite cu argint sau aur. În schimb, acum – și tocmai din cauza acestei lipse de

1 Aceasta, „pentru că în perioada de decădere a comerțului care a imobilizat capitalurile, și când puterea centrală interzicea episcopilor și abaților să achiziționeze noi terenuri, aceștia nu își puteau întrebuința într-un mod mai inteligent surplusul veniturilor decât folosindu-l pentru decorarea edificiilor lor sacre" (J. Hubert). – Ceea ce era și o formă de investiție: căci, la nevoie, obiectele din metale prețioase puteau fi topite și transformate în monedă curentă.



Creația lui Adam și (jos) regele David. Sec. XII.
Portalul *de las Platerias*. Catedrala din Santiago.

materiale prețioase – va lua un mare avânt, odată cu începuturile perioadei romanice, sculptura în piatră.

În perioada carolingiană, sculptura în piatră nu era prețuită; asemenea lucrări nici măcar nu erau menționate în texte. Piatra nu intra în decorația monumentală; în locul ei erau preferate materiale de substituție – ca teracota și, mai ales, stucul. În schimb, sculptura carolingiană de mici dimensiuni – și, în primul rând, cea în fildeș – este cu totul remarcabilă ca factură, sentiment comunicat și compoziției. „Nu este vorba de o incapacitate a sculptorilor epocii de a trata figura; priceperea pe care o arată în această privință numeroasele fildeșuri de o mare frumusețe dovedește indiscutabil contrarul. Dar în Occident nu se trezise încă gustul pentru sculptura monumentală în piatră" – explică H. Focillon. Or, tocmai aceste fildeșuri „preced uneori și poate chiar pregătesc anumite experiențe decisive ale sculpturii monumentale din epoca romanică".

În rest, ornamentația interioară înregistrează realizări care nu pot decât să trezească marele regret că acestea ne-au parvenit într-un

număr extrem de mic şi – cu prea puţine excepţii – într-o stare de gravă mutilare sau deteriorare. Asemenea vestigii, precum şi textele timpului (sau cele ale secolelor imediat următoare), atestă splendoarea acestei ornamentaţii. Astfel, pavimentele de marmură foloseau tehnici diferite, cunoscute şi din vilele romane: „asamblări de mici cuburi în diverse culori (ceea ce romanii numeau *opus tessellatum*); sau incrustaţii de plăci de marmură de dimensiuni variabile (*marmorum sectile*); sau chiar mici fragmente de pietre dure, ca serpentina sau porfira (*opus alexandrinum*), care dădea iluzia unui somptuos covor oriental – ca în oratoriul din Germigny" (*Idem*).

În sec. IX, se pare că se ajunsese ca toate bisericile să fie pictate. Reprezentând personaje sacre şi narând episoade biblice sau din vieţile sfinţilor, picturile urmăreau să îi instruiască, să îi edifice pe credincioşi, – dar totodată şi să decoreze biserica. Informaţiile pe care le comunică Grégoire de Tours[1] atestă bogăţia de subiecte, de teme, de idei a acestor picturi; subiecte şi teme infinit mai numeroase şi mai variate decât în miniaturile manuscriselor – unde acestea trebuiau să fie mai sobre şi să rămână întotdeauna în strânsă legătură cu textul pe care îl ilustrau şi îl explicau[2]. În general, în aceste picturi înalţii prelaţi nu sunt reprezentaţi într-o atitudine hieratică şi stereotipă, ca în icoanele bizantine, ci într-o poziţie firească, ţinând o carte în mână, sau conversând şi gesticulând, cu o perfectă naturaleţe în atitudini şi mişcări. – De adăugat că în claustre şi în refectorii erau şi picturi cu subiecte profane; de asemenea, în sălile unora din edificiile imperiale sau princiare erau reprezentate scene profane, alegorii, etc. Din nefericire, toate aceste picturi au dispărut.

Şi alte forme de artă ornamentală contribuiau la fastul bisericilor. În primul rând, vitraliile[3].

1 Cf. *Historia francorum*, II, 17; II, 29, 31, V, 32; VII, 22.

2 Bolta criptei funerare din Reims era acoperită cu un mozaic, iar pereţii erau în întregime pictaţi; pe pereţii laterali picturile aveau o înălţime de 2 m. În cripta S. Germain din Auxerre, trei fresce foloseau numai patru culori (ocru roşu şi galben, alb şi verde-gris), dar într-o perfectă armonie coloristică.

3 Chiar în perioada carolingiană „atelierele din Gallia exportau produse de sticlă pictată sau gravată la mari depărtări, ajungând să facă concurenţă şi marilor ateliere din Orient. În sec. VII, aceşti *vitri factores* din Gallia erau atât de reputaţi, încât se apela la ei (după cum atestă şi un text al lui Beda – n.n. O.D.), pentru a decora vitraliile bisericilor şi mănăstirilor din Anglia" (J. Hubert).

Pictura pe sticlă era practicată încă din epoca merovingiană, – documentată fiind apoi și pentru secolele VIII-X, când bucățile de sticlă compunând vitraliul erau prinse în rețelele de lemn; precum și de plumb– metal folosit încă de la sfârșitul secolului al VIII-lea în bisericile mari, ca la St. Riquier, – compunând desene asemănătoare celor de la Chartres din sec. XII[1].

PERIOADA ROMANICĂ. ARHITECTURA

Problema originii și a datei când au apărut cele dintâi monumente romanice[2], precum și a regiunii în care stilul romanic s-a constituit definitiv și de unde apoi a iradiat, rămâne un domeniu al conjecturilor și controverselor. Cert este că romanicul își derivă elementele din arhitectura carolingiană-ottoniană (care se inspirase mult din cea romană), însumând – cum se va vedea mai jos – și elemente bizantine, musulmane și de artă barbară (în special în repertoriul ornamental). Important și definitoriu este însă faptul că toate aceste elemente eterogene au fost asimilate și reelaborate într-o viziune unitară și organică, – ale cărei izvoare stilistice sunt, în esență, romane; căci în tot timpul Evului Mediu admirația pentru operele de artă – alături de cele filosofice, literare sau de știință – ale Antichității a fost constantă.

În privința datei constituirii unei arhitecturi „romanice" propriu-zise, se acceptă în general de către istoricii de artă perioada (*grosso modo*) ultimelor două decenii ale secolului al X-lea și a primei jumătăți a secolului următor. Iar ca regiune de origine, tezele propuse sunt în principal trei: centrul Franței (Burgundia, Normandia), dar și Provența, unde arhitectura romană căpătase o individualitate mai bine definită; Lombardia – zonă învecinată cu regiunea de deplină afirmare a arhitecturii ottoniene, – unde zidarii aveau încă din Antichitate reputația de foarte iscusiți constructori; și

1 Cel mai vechi vitraliu cunoscut (sec. VIII-IX) al relicvarului din Séry-les-Mézières, compune o cruce, deasupra brațelor căreia două flori cu câte trei petale sunt stilizări ale unui candelabru cu trei brațe; dedesubt, literele cu sens evanghelic Alfa și Omega.

2 Termenul „romanic", propus în 1824 de arheologul francez Arcisse de Caumont pentru a indica arta secolelor XI și XII, sugera analogia cu procesul de formare a limbilor romanice aplicat domeniului artei, ținând să sublinieze reinserarea arhitecturii acestor secole în tradiția romană. Era într-adevăr un omagiu adus tradițiilor clasice (recuperate în timpul epocii carolingiene), dar depășind spațiul Imperiului roman, – întrucât realizările stilului romanic se extind din Scandinavia până în Dalmația și din Anglia până în Transilvania, Spania și Italia.

unde arhitecții vor folosi sistematic arcaturile oarbe și lesenele[1] ca element constant de sobră decorație exterioară a edificiilor – așa-numitele „benzi lombarde" (numite azi lesene), – aplicate mai întâi absidei, apoi pereților laterali și, în fine, fațadei; și Catalonia, unde „prima artă romanică"[2] este caracterizată de o mare simplitate a formelor, precum și de faptul că majoritatea soluțiilor constructive adoptate au fost preluate din arhitectura carolingiană[3]. Particularitățile acestor prime biserici romanice din Catalonia datând de la sfârșitul secolului al X-lea (și inspirându-se direct și din arhitectura locală mozarabă – ca la bazilica din Pedret) au fost identificate de istoricul de artă catalan citat mai sus și la numeroase biserici din Franța, Germania și Italia[4].

În mod definitiv și exemplar, arhitectura romanică și-a găsit realizarea în edificiile religioase situate pe traseul marilor drumuri de pelerinaje, unde afluența imensă de vizitatori a determinat atât trecerea la dimensiuni mult mai vaste, cât și modificarea funcțională a planului construcțiilor. Principalele biserici de pelerinaj erau S. Martin din Tours (construită înainte de anul 1000), biserica abației din Jumièges – consacrată în 1067 în prezența lui Wilhelm Cuceritorul, și a cărei tipologie spațial-ornamentală se întâlnește și în Anglia, unde a determinat constituirea arhitecturii normande, – și catedrala Santiago din Compostela, cel mai important punct de pelerinaj al creștinătății, după Ierusalim și Roma. Mai impunătoare decât toate era marea biserică a abației Cluny, reconstruită a doua oară începând din 1088 (de unde, denumirea de „Cluny III"). Avea

1 Pilaștrii plați și înguști, fără bază sau capitel, legați de arce semicirculare și pe jumătate îngropați în zid.

2 Denumire dată de istoricul de autoritate al artei catalane, Puig I Cadafalch, pentru a evita termenii prea vagi de „pre-romanic" sau de „proto-romanic".

3 Astfel: bolta acoperind nava (ca la S. Martin din Canigou) sau cupola ridicată pe încrucișarea transeptului cu nava (S. Maria din Ripoll, S. Vicente din Cardona, ș.a.).

4 Dar H. Focillon considera că aceasta „este mai degrabă arta romanică a anumitor regiuni, decât arta romanică a unei epoci", întrucât structura acestei arhitecturi de tip catalan (acoperișul navei în șarpantă, cu sau fără nave laterale boltite, cu cupole ridicate pe încrucișarea transeptului cu nava, cu bolți în leagăn continuu, sau cu arce dublouri sprijinindu-se pe pilaștri rectangulari ori pe coloane), cât și noutățile preluate din arhitectura carolingiană – deambulatoriu cu capele radiale, transept dublu, a doua absidă la capătul vestic al edificiului – se regăsesc nu numai în Catalonia, ci – la aceeași dată și într-o realizare arhitectonică atât de reușită – și în alte țări: la S. Pietro din Agliate (824-859), S. Babila din Milano (consacrată în 1010), S. Bénigne din Dijon (1007); apoi, în Languedoc, Provence, Bourgogne, Auvergne, Poitou, Aquitaine și Normandie.

Domul romanic și Torrazzo (turnul cel mai înalt din Italia - 115 m). Cremona. Inițiat în 1107, consacrat în 1190.

cinci nave, cinci turnuri, un deambulatoriu cu cinci capele radiale, două transepturi cu capele, înălțimea boltei de 28 m și o lungime de 127 m (iar împreună cu cvadriporticul, 187 m), - fiind astfel, timp de peste patru secole, cea mai mare biserică a creștinătății[1].

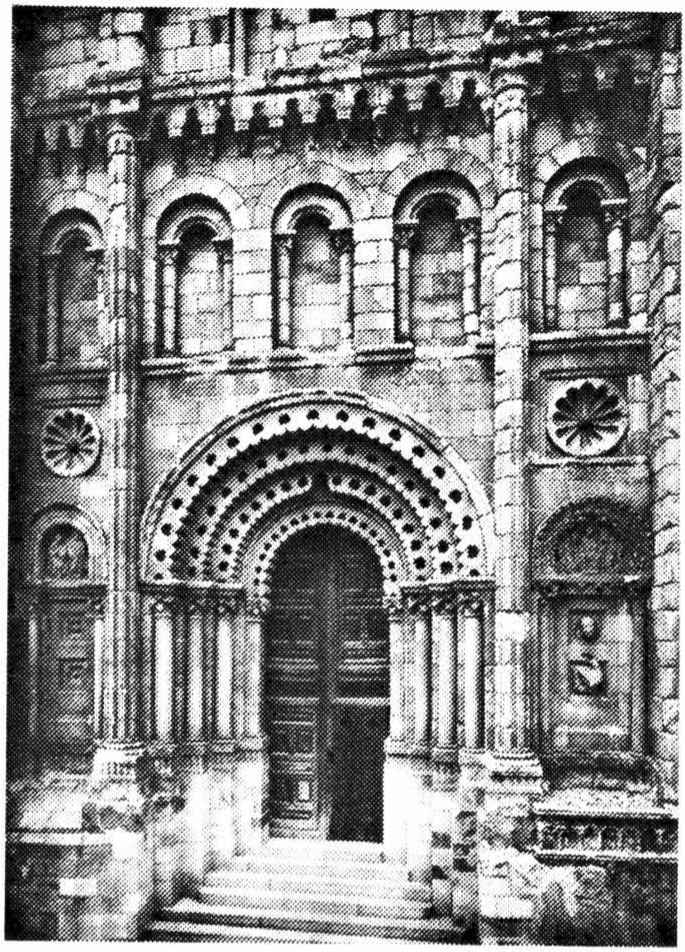
1 După Fr. Salet, înălțimea bolții era de 30 m, grosimea zidurilor în zona cea mai de sus de 2,30 m, iar lungimea de 200 m. - Până la reconstrucția bazilicei S. Petru din Roma (începută în 1506 și terminată în 1626), care a rămas până azi cea mai mare biserică creștină, fiind oprit - de Sf. Scaun - a se construi o alta mai vastă. Suprafața - 15160 m^2, lungimea în interior 186 m; iar incluzând și porticul - 211 m. Urmează - în ordinea lungimii interioare a edificiilor: S. Paul (catedrala Londrei, 158 m), Domnul din Milano (157 m), S. Maria del Fiore (catedrala Florenței, 149 m), catedralele din Bruxelles (141 m), Reims (138 m), Köln (135 m), Bonn (132,50 m), Bologna (S. Petronio, 132 m), Sevilla (132 m), Paris (Notre-Dame, 130 m), Westminster Abbey (Londra, 110 m) și Sf. Sofia din Constantinopol (109,50 m). - Cluny III a fost distrusă de însiși francezii, între 1811 - 1823.

De remarcat și influența mediului natural asupra arhitecturii romanice, determindu-i anumite particularități regionale. Astfel, în regiunile nordice – de exemplu, în Anglia – unde cerul este mai mult timp acoperit, deschiderea ferestrelor este mult mai mare, pentru a permite să intre cât mai mult lumina zilei; dimpotrivă, în regiunile de miazăzi ale continentului ferestrele vor fi mult mai mici, spre a împiedica o lumină prea puternică din afară. De asemenea, aici acoperișurile bisericilor sunt mai joase, mai plate, – în timp ce în regiunile nordice, cu ploi și zăpezi abundente, acoperișurile vor fi mult mai înalte, mai ascuțite, pentru a permite scurgerea rapidă a ploii și a evita depunerea unui strat prea gros de zăpadă.

Planul bisericilor romanice – după țări și regiuni, sau potrivit concepțiilor ordinelor monastice – este foarte variat: rectangular, rotund (inspirat de mausoleele circulare, de capelele funerare sau de baptisterii)[1], de cruce greacă (cu brațe egale, – plan tipic arhitecturii bizantine), treflat, poligonal, cu sau fără nave laterale, cu un transept sau două, cu una sau cu două absidе opuse. Dar marea majoritate a acestor edificii au planul de cruce latină, cu axa pe direcția est-vest; plan rezultat din întretăierea navei cu un transept, care devine o a doua navă, perpendiculară pe cea principală, și surmontată la intersecție de o cupolă (semisferică, octogonală, sau în formă de turn). Marile biserici de pelerinaj și-au amplificat spațiul prin adăugarea a două sau patru nave laterale (mai scunde decât nava principală), prin transeptul simplu sau dublu și mai multe capele pe latura estică, prin înmulțirea numărului de capele radiale din absidă, și prin coridorul inelar al deambulatoriului care înconjoară altarul și care permitea trecerea pelerinilor prin fața capelelor conținând relicvele sfinților.

Fațada este un zid drept (foarte rar semicircular, cu absidă opusă celei dinspre răsărit), un zid dreptunghiular surmontat de un fronton, – în Toscana, cu una sau mai multe serii de arce elegante dispuse în logii suprapuse cu un aspect inițial sobru, elementul cel mai atent ornamentat sculptural fiind portalul. Multe biserici au nava centrală precedată de un portic (nartex, tindă), în care se pregătea serviciul divin, – și care constituie locul solemn de tranziție între spațiul profan și spațiul sacru. – Una din importantele modificări de plan intervenite în perioada romanică este și dispariția cvadriporticului, – al cărui exemplu clasic, rămas până azi în perfectă stare de conservare, este cel al bazilicei S. Ambrogio din Milano; fapt care a avut

1 Biserici de tip rotondă au continuat să fie construite și în sec. XII în întreaga Europă Occidentală și Centrală.



Un exemplu perfect de romanic spaniol:
fațada sudică a transeptului catedralei din Zamora (1151–1174).

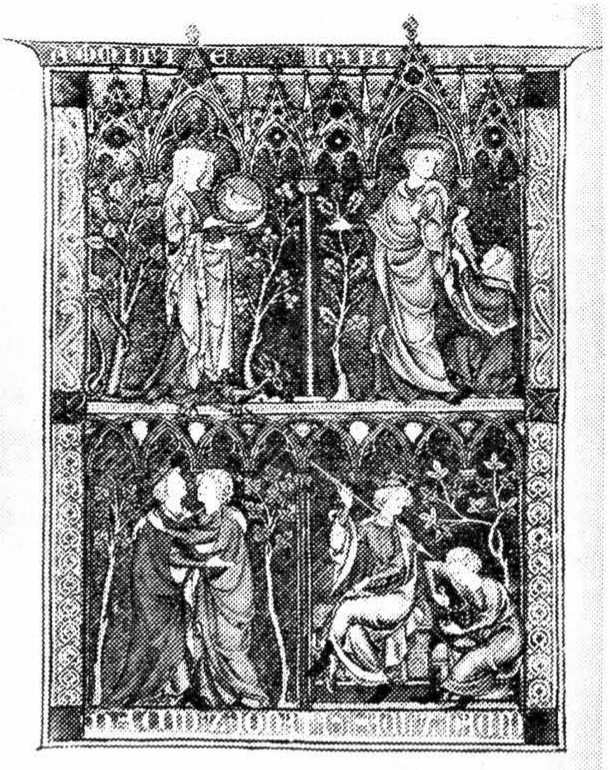
drept urmare punerea din plin în evidență a fațadei, căreia i se va da din ce în ce o mai mare atenție. – „Claustrul" (curtea interioară de formă pătrată sau rectangulară, mărginită pe toate laturile de un portic acoperit și având de obicei în centru o fântână), nefiind destinat laicilor, ci exclusiv clericilor și călugărilor, este plasat în afara trecerii credincioșilor, lipit de unul din flancurile bisericii. Până în sec. XII, avea drept plafon o simplă șarpantă; apoi, plafonul va fi din zidărie.

Elementul esențial este portalul (uneori precedat de un baldachin, ale cărui coloane sunt susținute de doi lei de piatră; exemple numeroase se întâlnesc mai ales în Italia), având eventual alături câteva statui în basorelief, deasupra lintoul și luneta cu sculpturi, iar în centrul frontonului o fereastră în formă de cruce, sau rotundă (*oculus*), bogat ornamentată, preluată mai târziu de edificiile gotice (așanumita *rozasă*).

O importanță deosebită capătă în arhitectura romanică turnurile și clopotnițele. Tradiția turnurilor-lanterne carolingiene s-a transmis și epocii romanice – dintr-o stringentă necesitate: bisericile romanice sunt foarte slab luminate, în cele cu bolți ferestrele sunt mici și rare, de obicei navele centrale primesc lumină numai prin ferestrele navelor laterale; doar absida poate avea ferestre înalte care luminează și deambulatoriul.

Există clopotnițe care nu au forma de turn (am amintit acele clopotnițe-arcade – ridicate pe fațadă, în centrul edificiului sau pe unul din zidurile laterale, – cu unul sau mai multe goluri în care sunt atârnate clopotele). Clopotnițele romanice sunt plasate cele mai adesori în mijlocul edificiului. Multe biserici nu au decât un turn-clopotniță lateral (îndeosebi în sec. X); dar unele mai importante pot avea mai multe, situate în diferite puncte. Bisericile mari – mai ales cele din Normandia– au adeseori două turnuri care încadrează fațada, și un turn central, pe încrucișarea transeptului cu nava; dimpotrivă, altele au două turnuri pe brațele transeptului și unul pe fațadă. Catedrala din Worms are pe fiecare brat ale celor două transepturi câte un turn-lanternă; deci, în total 6 turnuri. Dar majoritatea bisericilor nu au decât un turn – plantat pe intersecția transeptului cu nava. Clopotnițele izolate de corpul bisericii – foarte curente în epoca precedentă – sunt acum excepții (ca, de exemplu, la catedrala din Regensburg; sau, *campanila* domului din Florența); iar în Franța se întâlnesc numai la bisericile rămase neterminate. Forma turnurilor este diferită: în întregime pe bază pătrată, sau devenind octogonale de la nivelul acoperișului, sau cilindrice în întregime, ori numai în partea superioară, etc.

Toate turnurile-clopotnițe sunt construite fie pe pereți plini, masivi, fie pe arcade care uneori formează o tindă, un nartex. Nu arareori parterul lor nu comunică cu exteriorul; în care caz, clopotnița poate deveni un turn de apărare, un fel de donjon – cu o platformă crenelată și chiar cu meterez – în care o parte din populație își putea găsi refugiu în caz de război; sau – în timp de pace – parterul clopotniței putea deveni o capelă, ori servi drept baptisteriu. – C. Enlart mai adaugă că cele mai vechi clopotnițe cunoscute au plan circular; precizând totodată că, după perioada carolingiană, forma lor cilindrică se întâlnește din ce în ce mai rar; iar în epoca romanică – numai în Anglia, Germania, Lombardia și, în mod cu totul excepțional, în Franța.



„Prietenia și Dușmănia" – scene alegorice. Către 1300. – British Museum, Londra.

Criptele se întâlnesc în majoritatea bisericilor mai importante, situate dedesubtul corului și absidei; în Germania și Lombardia criptele se extind dedesubtul și pe întreaga lungime a transeptului. Întotdeauna boltite, criptele sunt aproape întotdeauna divizate de suporți masivi, coloane sau pilaștri, mult mai numeroși și mai masivi decât cei din interiorul bisericii. Criptele pot să fie la niveluri diferite: subterane, semisubterane, sau la nivelul pavimentului navei. În aceste două cazuri din urmă, accesul la altarul principal este asigurat de două scări laterale ridicate pe axul navei; la fel ca scara – sau scările – care coboară în criptă.

Arhitectural, interiorul bisericii prezintă zidurile laterale împărțite în zone orizontale. Zona inferioară o formează marile arcade, susținute de stâlpi dreptunghiulari (foarte rare ori de coloane monolitice) și mai ales de stâlpi cruciformi, compuși dintr-un nucleu central cu patru pilaștri în jurul acestuia. Deasupra marilor arcade, zona superioară este constituită de tribune deschise spre navă printr-un al doilea ordin de arcade, – mai precis: separate de navă printr-un zid cu arcade largi. Tribunele sunt de regulă foarte spați-

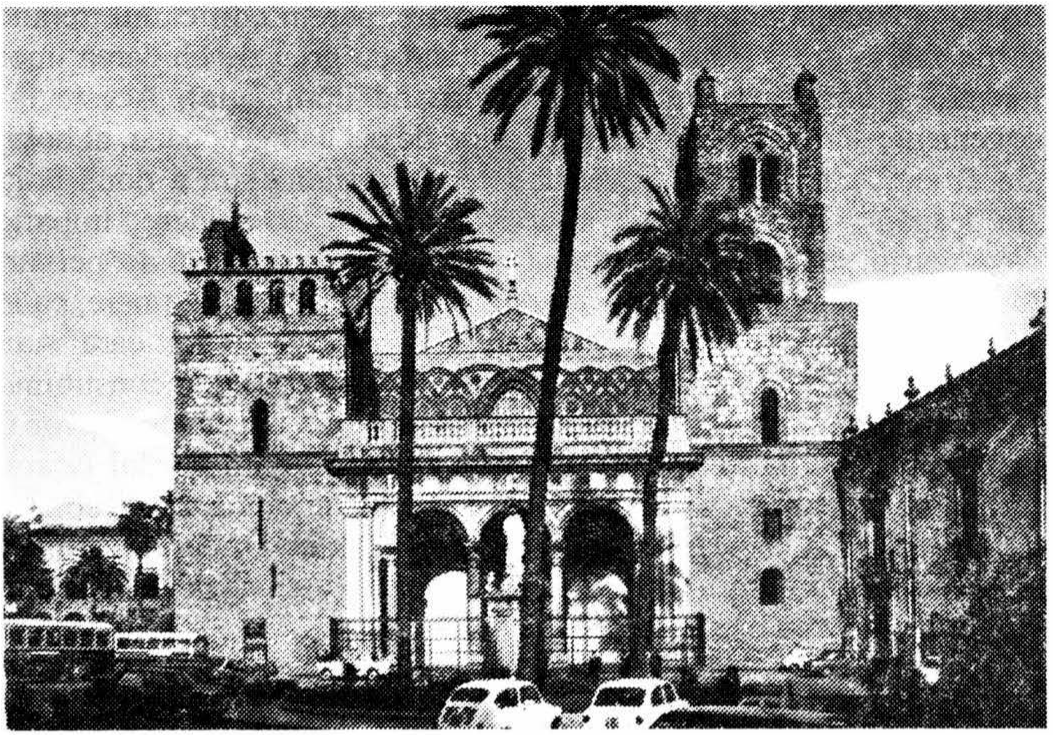
oase, din ele credincioşii pot privi desfăşurarea serviciului divin, dar accesul este asigurat de scări extrem de înguste[1]. În bisericile unde tribunele lipsesc, acestea sunt înlocuite de o galerie deschisă, de asemenea foarte îngustă, un simplu coridor de trecere (numit *triforium*), care poate fi redus şi doar la un şir de arcade oarbe, înălţându-se deasupra nivelului navelor laterale. În fine, deasupra *triforium*-ului se deschid ferestre înalte. – Funcţia tribunelor (şi mai puţin a *triforium*-ului) este de a încărca zidurile navelor laterale, sporindu-le astfel rezistenţa; de a crea un spaţiu suplimentar credincioşilor sau cântăreţilor bisericii; şi de a servi la întreţinerea edificiului şi – cu ocazia marilor sărbători – la decoraţia interiorului.

Cronicile din secolele X şi XI menţionează foarte numeroase cazuri de incendii cărora le-au căzut pradă bisericile cu plafonul în şarpantă. Pentru prevenirea acestor dezastre trebuia neapărat înlocuit lemnul cu piatra, şarpanta navei trebuia înlocuită cu o boltă. Dar „nicăieri în Europa primei epoci romanice (970-1050 – n.n. O.D.) constructorul unei biserici n-a avut ideea de a acoperi cu o boltă marea navă" (J. Hubert). Arhitectura perioadei carolingiene folosea bolta „în leagăn", sau „în plin cintru"[2], – dar pe suprafeţe mici (de pildă, ale unei cripte), care nu depăşea niciodată 3 m în lungime.

Dar boltirea unei biserici pretindea o modificare a înseşi structurii întregului edificiu. Căci plafonul în şarpantă utiliza bârne (lungi chiar de 18 m) ale căror extremităţi zidul subţire le putea susţine uşor, bârna exercitând o presiune verticală; arcul boltei exercita însă o presiune oblică, asupra pereţilor, care prin urmare trebuiau să fie mult mai masivi şi întăriţi prin contraforţi, încorporaţi în zid. Pe urmă, bolta trebuia să fie susţinută de arcade şi pilaştri foarte solizi, a căror dispoziţie crea o nouă spaţialitate. O consecinţă a grosimii sporite a pereţilor – în care nu se puteau deschide decât ferestre adânci şi mici – era reducerea luminozităţii interiorului, şi deci necesitatea de a se deschide ferestre la înălţimea zidurilor. În fine, bolta prezenta şi avantajul că sporea considerabil rezonanţa ba-

1 „Unele biserici au tribune false; cu alte cuvinte, un al doilea ordin de arcade care nu corespunde unui etaj adevărat" (C. Enlart).

2 Bolta „în leagăn" este o boltă semicilindrică dreaptă, născută prin prelungirea unui arc în plin cintru sau frânt, aplatizat, în formă de potcoavă, în sfert de cerc, sau în formă de mâner de coş. – „Cintrul" este curbura concavă şi continuă a suprafeţei interioare a unui arc sau a unei bolţi. – „Arc în plin cintru" este arcul a cărui curbură are forma unui perfect semicerc.



Fațada domului din Monreale -
cea mai frumoasă biserică normandă din Sicilia. - Sec. XII.

zilicei, ceea ce simpla șarpantă nu o putea asigura. În acest scop, interesantă este inovația constructorilor - valorificată din plin mai târziu, în construcțiile perioadei gotice și continuând până în sec. XVII - de a încastra în zidărie vase acustice, amfore sau vase de alt tip, a căror deschidere abia apărea la suprafață.

„Arhitectura romanică folosește, la fel ca arhitectura romană, bolta în leagăn de forma arcului în plin cintru sau frânt, bolta semicilindrică, bolta în cruce[1], cupola circulară sau octogonală pe pandantivi sau trompe[2], și bolta formată dintr-o semicupolă" (C. Enlart). Cea mai răspândită și caracteristică pentru arhitectura romanică este bolta în leagăn, semicilindrică, simplă, rezistentă și ușor de construit, dar care nu poate fi ridicată prea sus, exercită o

1 „Boltă formată din încrucișarea a două bolți în leagăn care se întretaie în unghi drept și cu muchiile ieșite în afară. Împingerile în loc să fie continue ca în cazul bolții în leagăn, sunt localizate pe suporți plasați în punctele de limită ale muchiilor; în felul acesta ele pot fi mai ușor contracarate de contraforți. Zidurile nu mai trebuie să fie atât de groase și pot fi pătrunse de ferestre în intervalul dintre suporți" (H. Focillon).

2 Pandantivul este porțiunea triunghiulară de boltă plasată între cele patru arce pe care este așezată calota unei cupole. - Trompa este porțiunea de boltă, de formă semiconică, ce permite - pentru a construi o cupolă - trecerea de la planul pătrat al zidului de susținere la un plan octogonal (cf. E. Lambert).

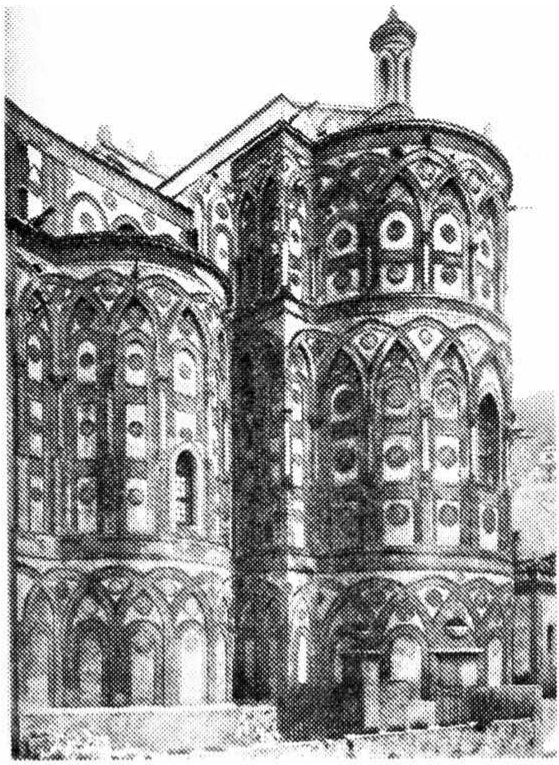
presiune laterală puternică şi, prin urmare, pereţii edificiului trebuie să fie foarte groşi (fapt care – permiţând cu greu deschiderea unor ferestre – are consecinţe negative privind iluminaţia). Aceste inconveniente sunt înlăturate în mare parte de celălalt procedeu, al bolţii „în cruce", care, prin întrepătrunderea perpendiculară a două bolţi „în leagăn", semicilindrice şi având aceeaşi deschidere, împarte nava într-o serie de pătrate tăiate fiecare în diagonală de nervuri foarte proeminente (nervuri care nu au încă funcţii de susţinere, ca în arhitectura gotică, ci doar o funcţie ornamentală); şi care sunt delimitate de stâlpi dreptunghiulari, de pilaştrii compuşi constituind elementele de susţinere a bolţii. – Multe biserici romanice nu vor fi însă boltite nici chiar în sec. XI; iar în regiunile din nordul Loarei şarpanta va continua să fie folosită şi în a doua jumătate a secolului al XII-lea, până la invenţia boltei gotice, ogivale; dar deja în sec. IX – şi chiar înainte, cum spuneam, – criptele, absidele şi parterul clopotniţelor erau boltite.

Cupola apare în Occident încă din sec. X, în moscheile din Spania, – dar având un diametru mic şi fiind construită cu materiale uşoare, nu din piatră. H. Focillon presupunea că acest element de arhitectură musulmană ar fi putut da o sugestie arhitecţilor creştini. În orice caz, cupola pe pandantivi (circulară fiind şi forma zidului pe care este aşezată) era cunoscută de romani, şi prin aplicaţia ei din Bizanţ (Sf. Sofia, în primul rând) a ajuns, prin Ravenna, în Occident.

Cupola romanică a cunoscut două aplicaţii (ambele, preluate din arhitectura bizantină). Prima, este cazul cupolei unice, înălţate pe careul format prin întretăierea navei cu transeptul; a doua aplicaţie constă în acoperirea cu mai multe cupole a întregii nave şi a transeptului (de ex. San Marco din Veneţia, domul din Padova etc). În acest caz, cupola centrală este mai înaltă decât celelalte şi este adeseori ridicată pe o porţiune de zid – cilindrică sau poligonală, goală, – formând deci temelia cupolei, prevăzută cu ferestre, având astfel o importantă funcţie de iluminaţie: este aşa-numitul „turn-lanternă". (Aceeaşi funcţie o au şi ferestrele de formă rotundă – numite „ochi de bou", sau *oculi*, – de obicei izolate, uneori însă grupate câte două sau alternând cu ferestrele, sau surmontându-le).

Elementul legat în mod nemijlocit de acoperirea interiorului romanic cu boltă este arcul.

Constructorii romani foloseau exclusiv arcul perfect semicircular; în secolele X şi XI arcul în plin cintru a devenit supraînălţat,



Absidele (cu decoraţie în stil cosmatesc) ale Domului din Monreale – în construcţie din 1170.

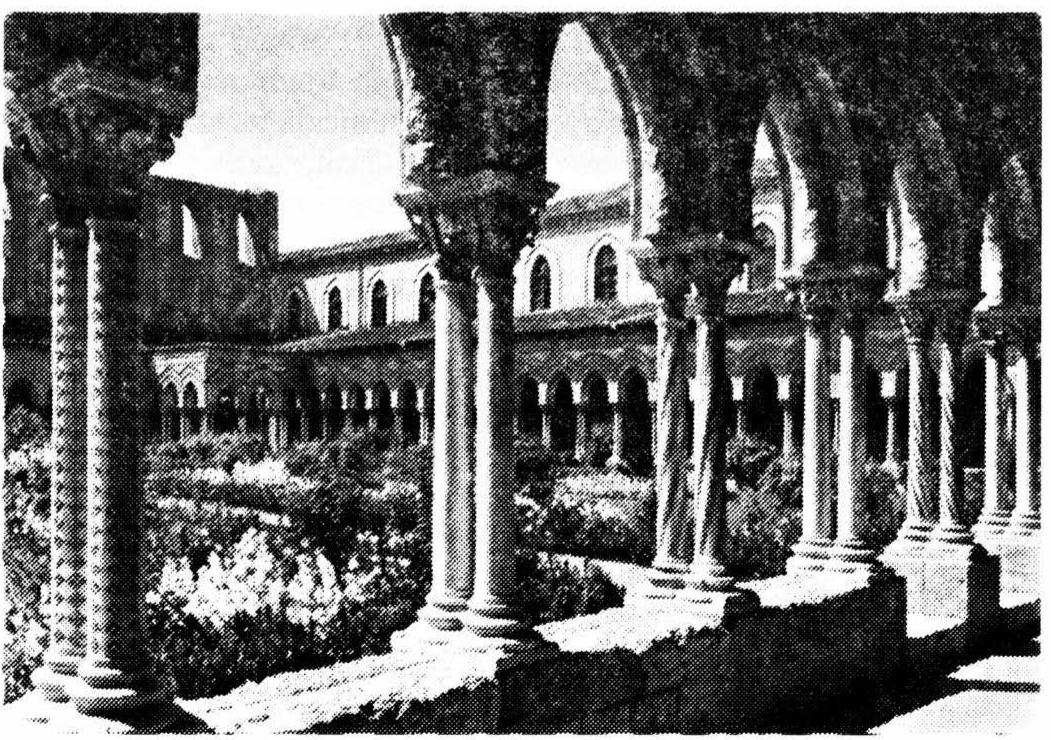
pentru a atenua în felul acesta apăsarea verticală a bolţii. S-a ajuns astfel la arcul frânt (sau, cum va mai fi numit, „ogival"); apărut în sec. IX în Orient[1], acesta prezenta marele avantaj că apăsarea verticală a arcadelor şi bolţilor în leagăn era acum redusă la jumătate, repartizată fiind pe cele două segmente ale arcului frânt; ceea ce va permite – îndeosebi în epoca următoare, a goticului – o considerabilă înălţare a pereţilor edificiului. – „Din jurul anului 1120, arcul frânt începe să fie folosit sistematic, mai întâi la bolţile în leagăn şi în arcadele mai mari, apoi la alte goluri ca cele ale clopotniţelor, – peste tot unde rezistenţa sa făcea mai avantajoasă utilizarea lui; apoi, începând de prin 1140 şi până în primul sfert al secolului al XIII-lea, folosirea lui se extinde gradual, din simplă nevoie de armonie, şi la celelalte arce, portaluri, ferestre, arcaturi, etc. – Din momentul în care ochiul s-a obişnuit cu o anumită formă, această formă apare plăcută privirii, şi lumea va considera drept un ornament trăsul care la început nu fusese acceptat decât din motivul utilităţii sale" (C. Enlart).

1 De pildă, în Armenia. În sec. IX, arhitecţii arabi l-au folosit în mai multe edificii – ca de ex., în moscheea lui Ibn-Tulun de lângă Cairo.

Așadar, ogiva sau arcul frânt – apărut în Franța în jumătatea a doua a secolului al XI-lea[1] – nu este elementul cel mai caracteristic, primordial și exclusiv, al goticului. Pe de altă parte, în arhitectura gotică arcul în plin cintru – prin excelență element romanic – va continua să fie utilizat încă mult timp.

ALTE ELEMENTE FUNCȚIONALE (ȘI ORNAMENTALE)

Majoritatea portalurilor romanice sunt surmontate de un panou semicircular – timpanul – cuprins între un arc și, la bază, piatra orizontală monolită (lintoul), sculptată sau nu, așezată pe stâlpii de susținere ai portalului. Pentru a ușura apăsarea lintoului, golul portalului este divizat de un stâlp median de piatră (în franceză *trumeau*) – care, în construcțiile gotice, va prezenta o statuie. Timpanele sunt fie pictate, fie – în majoritatea cazurilor – ornate cu basoreliefuri.



Cel mai mare și mai frumos portic interior (*chiostro*) din sec. XII, al fostei mănăstiri benedictine. – Domul din Monreale.

1 Totuși, la portaluri arcul frânt se întâlnește rar înainte de 1150; iar la ferestre și la arcaturi rămâne de asemenea o raritate până în sec. XIII.

Romanicul norvegian: pitoreasca biserică medievală de lemn din Gol, cu aspect de pagodă nordică.

Arcatura – succesiunea de arcade mici, reale sau aparente, – utilizată chiar din epoca merovingiană[1], devine foarte frecventă. Este un element arhitectonic atât funcțional – servind la consolidarea unor porțiuni ale zidurilor – cât și decorativ. (Un exemplu de arcatură ornamentală îl oferă în special bisericile romanice – „normande" – din Anglia). Folosită la început în interiorul edificiilor, arcatura a fost extinsă apoi – începând cu unele regiuni din sud-vestul Franței – și la exterior, la fațade, la nave, la turnuri, și îndeosebi în jurul absidelor. Exteriorul navei și chiar al fațadei este adeseori ornamentat cu arcaturi și cu galerii (de regulă oarbe, și doar în mod excepțional cu galerii deschise).

Suporții folosiți de arhitecții romanici prezintă o mare varietate de forme. „Coloana, perpetuând tradiția primelor bazilici, și stâlpul simplu rectangular al bazilicilor carolingiene, persistă; dar stâlpii compuși, care sunt o creație a stilului romanic și din care vor proveni stâlpii gotici, sunt într-o măsură cu mult mai mare cei mai răspândiți" (*Idem*). Coloana se întâlnește destul de frecvent în arhitectura romanică lombardă și germană (iar în cripte, aproape

1 Arcaturile se întâlnesc și în arhitectura romană (și apoi, în cea a primelor bazilici creștine). Aproape toate școlile romanice de arhitectură le vor folosi.

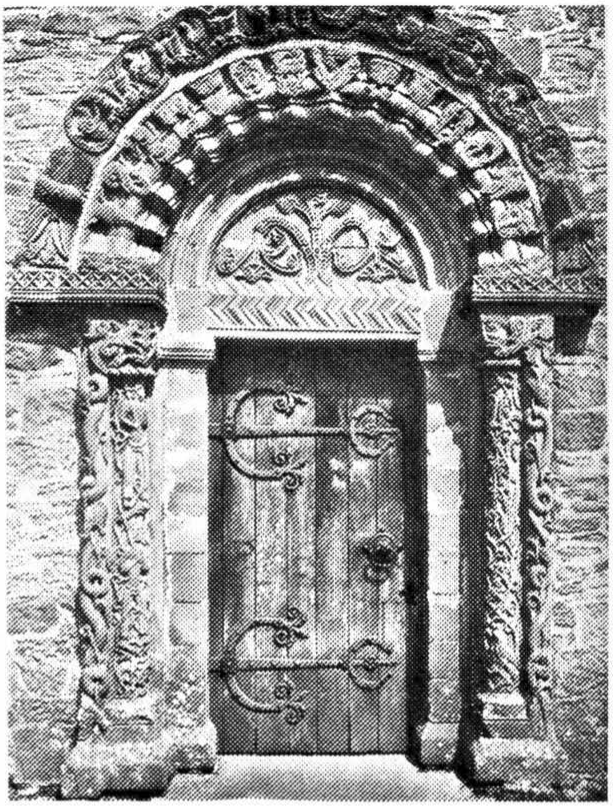
întotdeauna); dar mult mai rar în Franța – și, de obicei, doar pentru a susține arcadele mai înguste ale deambulatoriilor. – „Pentru a adapta forma coloanei la exigențele arhitecturii romanice, cu pereții săi groși și bolțile sale grele, existau trei soluții: fie de a grupa coloanele două câte două în direcția grosimii zidului[1]; fie de a da coloanei dimensiuni mult mai masive – și acesta va fi stâlpul zidit în formă de coloană; fie, în sfârșit, de a aplica sau de a angaja mai multe coloane în jurul stâlpilor compuși" (*Idem*). – „Stâlpii compuși" – un fascicul de pilaștri și coloane cu diametru diferit reuniți în jurul unui nucleu central și fiecare având funcția sa proprie de a susține apăsarea piciorului unui arc – sunt o creație a arhitecturii romanice, care a transmis-o și celei gotice.

În exteriorul edificiului, funcția suporților – de astă dată, în vederea asigurării staticii prin consolidarea pereților – este atribuită contraforților. În prima sa formă, rudimentară, contrafortul se regăsește – în Occident – în pilaștrii din zidurile Capelei Palatine; iar în Orient, și la o dată anterioară, sprijinind pereții unor abside din Siria Centrală. Contraforții romanici pot avea – la fel ca stâlpii din interior care susțin bolta – fie forma de pilaștri, fie de colonete lipite de-a lungul zidurilor laterale, sau pe jumătate îngropate în zid. (În arhitectura gotică, contraforții vor deveni mult mai proeminenți și foarte masivi, complicându-se – din motive de statică, edificiile fiind foarte înalte – și cu arc-butanți). Tipul de suport-coloană – sau de fascicul de coloane – care în același timp crează și un efect decorativ – este asociat mai adeseori absidelor și fațadelor principale ale bisericilor.

În forma lor primară, pilaștrii romanici au la extremitatea superioară o simplă mulură[2], sau o abacă având marginile tăiate oblic. Mulura sau abaca pot fi acoperite de motive sculptate în relief. Când stâlpii au un adevărat capitel, acesta poate avea forma simplă a unui triunghi de piramidă răsturnată (formă derivată din anumite capiteluri bizantine); ori de „capitel cubic " – cu muchiile sau colțurile inferioare ori superioare ale cubului tăiate în diverse feluri; sau ornat în forma unui coș cu flori. Marea majoritate a capitelurilor

1 „Procedeu foarte des folosit pentru colonetele din golurile tribunelor și mai ales ale clopotnițelor sau ale claustrelor, și care a fost aplicat la dimensiuni mari în anumite biserici de tranziție" (*Idem*). – Stâlpul simplu rectangular este frecvent peste tot în sec. XI; în sec. XII, continuă să fie întrebuințat în nordul Franței sau în Germania – și, în general, în edificiile mai sărace și neboltite.

2 Abaca este placa subțire care susține arhitrava (grinda portantă a antablamentului). – Mulura este „un element secundar de ornamentație arhitecturală în relief, cu profil (drept sau concav) pronunțat" (DLR).



Portalul occidental al bisericii din Kilpeck (Anglia). Sec. XII.

romanice au împrumutat această formă din urmă de la capitelul corintic, adăugându-și diferite alte ornamente, fie sculptate, fie pictate, fie mixte. – Ornamentația capitelurilor romanice este de o infinită varietate (vd. paragraful următor). Nu lipsesc nici capitelurile duble, îngemănate – și, cu atât mai puțin, cele cu figuri de animale și păsări, reale sau fantastice, precum și scene cu personaje umane.

O funcție aproape exclusiv ornamentală și de prestigiu are „fleșa", săgeata, extremitatea foarte elansată a acoperișului unui turn-lanternă sau a unui turn-clopotniță. Începând din sec. XI, în Franța s-au construit clopotnițe pe bază pătrată[1], surmontate de conuri sau de piramide zidite din piatră; când acoperișul acestora are o formă conică sau piramidală, se înalță – către 1130 – din ce în ce mai mult, devenind tot mai ascuțit; de unde, denumirea de „săgeată" (fleșă). Conică sau piramidală, fleșa este așezată fie direct pe turnul

1 Prezente încă din prima jumătate a secolului al XII-lea în Franța, acoperișurile înalte ale turnurilor pe bază pătrată vor fi foarte curând abandonate, lăsând loc fleșelor conice sau piramidale (octo, deca- sau dodecagonale), mult mai elegante decât fleșele construite pe bază pătrată.

cu bază pătrată, fie pe un tambur. Pe lângă aspectul său de o elegantă suplețe prin panta foarte rapidă a acoperișului său, fleșa prezintă și avantajul de a nu exercita asupra zidurilor turnului care o susține decât o apăsare foarte aproape de verticală. – Devenită mai târziu unul din elementele arhitecturale cele mai caracteristice și de mare efect ale artei gotice, fleșa va fi menținută în edificiile religioase până în epoca Renașterii.

Fațada unei biserici romanice are adeseori frontonul ornat cu goluri cruciforme, cu o fereastră rotundă bogat decorată, cu figuri sau capete umane în relief, cu medalioane, etc. – În fine, un alt element decorativ propriu arhitecturii romanice este acroterul, – îndepărtată moștenire din arhitectura templelor antice etrusce – sau o piesă ornamentală de mici dimensiuni plasată în vârful triunghiului unui fronton, în general o cruce (dar putând fi și o floare, un mugure, un con de brad, etc). Când crucea-acroter este așezată nu pe fronton, ci pe creasta orizontală a zidului unei fațade, poartă numele de „cruce antefixă". Vicisitudinile intemperiilor au făcut ca aceste acrotere și antefixe să dispară aproape toate; s-au păstrat doar cele ale perioadei gotice – care le-a folosit foarte des.

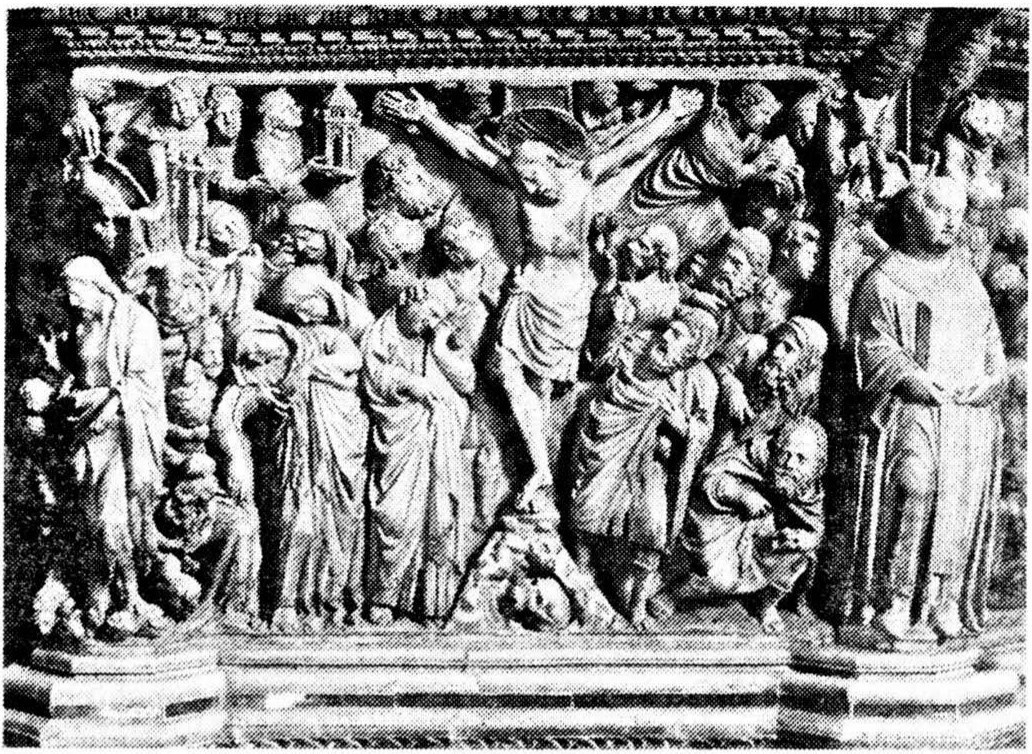
De arhitectura romanică este strâns legată activitatea meșterilor constructori „comacini" și a decoratorilor „cosmati", care i-au imprimat stilul lor foarte original.

Anumite grupuri de zidari și de cioplitori de piatră sunt numiți – în *Edictul lui Rothari* (634) și în *Edictul lui Liutprand* (713) – „magistri comacini", care au activat în Lombardia[1], de unde activitatea lor s-a extins în Elveția, Valea Rhinului și până în Burgundia, iar în Italia Meridională, până la Bari. Construcțiile lor[2] se distingeau prin faptul că sistemul lor de a construi nu se mai baza pe canoanele numerice și geometrice ale tradiției bizantine și paleocreștine, ci pe cunoștințe tehnice practice, empirice. În mod concret, tehnica meșterilor comacini avea ca rezultat accentuarea maselor clădirii, ale zidurilor, folosind în acest scop glafurile sau „strombaturile" profunde[3], pilaștrii masivi în locul coloanelor, nișe

1 Probabil originari din zona lacului Como. Dar după alți autori numele lor ar deriva din lb. latină, întrucât acești meșteri zidari lucrau *cum machinis*, adică utilizând schele și platforme la mare înălțime.

2 Printre cele mai reprezentative: bazilicile S. Ambrogio din Milano, S. Michele, S. Pietro, S. Teodoro, toate din Pavia, ș.a.

3 Strombatura – termen italian denumind lărgirea treptată, oblică, dinăuntru spre înafară, a unei uși sau a unei ferestre.



„Răstignirea" – basorelief de pe amvonul baptisteriului din Pisa (1259), de Nicola Pisano.

mari în exteriorul absidelor; iar pe fațade, elemente arhitectonice decorative foarte poeminente – balcoane, galerii, cornișe, pilaștri, modanaturi. Toate aceste inovații au dus la o arhitectură masivă, relativ scundă ca înălțime, dar care creează o puternică impresie de soliditate și de forță, și în care apar de pe acum elementele structurale și decorative dezvoltate în continuare de marea arhitectură romanică. – Dintre acești meșteri comacini numele cele mai cunoscute sunt: Benedetto da Como, adevăratul renovator al arhitecturii pisane (biserica S. Michele și catedrala S. Martino din Lucca); și, îndeosebi, marele arhitect și sculptor Benedetto Antelami (cca 1150 – 1230), a cărui capodoperă arhitectonică este baptisteriul din Parma[1].

1 Activitatea constructorilor comacini a continuat, cultivând consecvent același stil, de-a lungul întregului secol al XIV-lea – când sunt cunoscuți sub un nume nou: de „meșteri campionesi" (adică originari din Campione, localitate pe malul lombard al lacului Lugano). Marii arhitecți campionesi au fost: Anselmo da Campione (sec. XII), care a lucrat la construcția domului din Modena; Bonino da Campione, activ la Verona, unde a lucrat la monumentul funerar al lui Cansignorio della Scala; Marco da Campione, căruia i se atribuie proiectul domului din Milano (și, probabil, al celui din Crema); Matteo da Campione (m. 1396), autorul fațadei, baptisteriului și amvonului domului din Monza, ș.a.

SCULPTURA ROMANICĂ

„Arta gotică evoluează foarte rapid și devine o artă a omului, a omului văzut în toată noblețea sa, în întregul său adevăr, – și Focillon vorbește pe bună dreptate de umanismul gotic; statuile gotice sunt statui omenești, din care umanitatea transpare imediat. Dimpotrivă, arta romanică este fie o artă de decor pur, fie de un simbolism pe care noi nu îl înțelegem pe deplin, fie o artă cu adevărat păgână; căci ea își trage originea din surse foarte îndepărtate, – iar când un sculptor își plasează pe capitelul său niște monștri înlănțuiți, pe care i-a copiat după o țesătură din Orient, se poate ca el să își fi învestmântat această reprezentare într-un anumit simbolism creștin, asupra căruia noi suntem slab informați; dar este mai verosimil că el nu face altceva decât să recopieze niște forme creștine fără să mai caute să le creștinizeze. În felul acesta, sculptura romanică se definește suficient de bine, în diversele sale manifestări, prin opoziție cu sculptura gotică ce a urmat-o și cu quasi-neantul care a precedat-o" (Fr. Salet).

Ceea ce surprinde imediat privind un edificiu religios romanic, ceea ce caracterizează în primul rând sculptura romanică este conexiunea sa intimă cu arhitectura, subordonarea strictă și condiționarea sa de către arhitectură. După lungi secole de absență aproape totală, perioada romanică reînvie sculptura; dar nu sculptura în *ronde-bosse* (decât în cazuri cu totul excepționale, rarisime), ci basorelieful, al cărui sens se pierduse de asemenea odată cu sfârșitul lumii antice.

Sculptura romanică ia naștere numai în scopul de a împodobi capitelurile, timpanele și zona gradual lărgită a unui portal, intradosul portalului (în ital. *strombatura*).

Timpanele portalurilor sunt împărțite în zone orizontale. În zona superioară este prezentat Hristos, în dimensiuni mai mari decât cele ale figurilor din jurul său, evangheliști sau îngeri. În zonele inferioare figurează diferite scene din viața lui Iisus, sau, mai adeseori, momente ale Judecății de Apoi. Figurile de sfinți sau de profeți – care, plastic, anunță sculptura în *ronde-bosse* – se sprijină de obicei de coloanele portalurilor (sau de intradosul acestora).

Patrimoniul iconografic este tratat în mod variat în diferitele regiuni mari europene. Ceea ce este însă comun peste tot este compoziția ticsită, aglomerând numeroase elemente decorative și

Cristelniță de piatră din catedrala din Freckenhurst. – Către 1129.

figuri; precum și deformarea expresionistă a trăsăturilor figurii, corpului și membrelor. Adesori, de exemplu, mâinile sunt mult mai mari decât restul corpului, fiindcă sculptorul vrea să accentueze o anumită mișcare sau un anumit sentiment al personajului. Personajele se detașează pe un fond neted, neutru, fără elemente de fond, fără o integrare într-un spațiu ambiant. Drapajul este stilizat, în pliuri rigide, articulate cu o rigoare geometrică. În general, figurile sunt compacte, imobile, solemne în forța și masivitatea volumelor lor, – ca și cum ar fi constrânse de spațiul limitat ce le-a fost acordat de arhitectura în care au fost inserate.

Ornamentica barbară (inclusiv celtă și scandinavă) – care și-a lăsat urmele în sculptura romanică pur decorativă, de simple combinații liniare, – amintește gustul oriental, geniul decorativ al Orientului prevalând asupra geniului plastic figurativ al grecilor. Dar sculptura romanică este concepută în primul rând ca un act de închinare divinității și credinței, ca o filosofie, o ilustrare și o edificare pentru marea mulțime a credincioșilor. Așa cum filosofia patristică și scolastică gândea și exprima prin concepte, sculptorul gândea și comunica prin piatră. Ca urmare, orice detaliu al edificiului – inclusiv sculptura – era studiat cu cea mai mare atenție și îndrumat

de oamenii Bisericii, căci totul exprima – în formă simbolică – o idee esențială a doctrinei, a credinței. Iar acest simbol – sculptat sau pictat – avea totdeauna la bază un „adevăr" formulat într-un text biblic[1].

„Epoca romanică este dominată de vizionari. Ei îi comunică epocii instinctul lor de supraumanitate, dorința lor de a afla lucruri ascunse și adevăruri supranaturale. Ei o smulg din ordinea comună, din proporțiile normale, din echilibrul rațiunii" (H. Focillon). Sculptorul din secolele XI și XII este și el, într-un fel, un vizionar – în sensul că nu este dominat de despotismul realității obiectului, de grija de a-l copia în mod fidel, de a-l reprezenta adecvat și integral. Nu este un „realist", nu ține să imite natura; el crede în supranatural, pe care vrea să-l descopere, să-l sugereze, să-l comunice. Eliberat de servitutea imitației naturii, sculptorului i se deschid orizonturile nelimitate ale vizionarului, posibilitățile creatoare ale fanteziei în exprimarea supranaturalului. Elementele care apar adeseori stilizate arată o marcată preferință mai degrabă pentru combinații imaginare; de unde și abundența de monștri.

Dar în sec. XIII, după perioada romanică, lucrurile se vor schimba. Căci este secolul redescoperirii fizicii aristotelice, care se va substitui viziunii simbolice; este era când lumea va fi văzută altfel, când natura nu va mai fi interpretată ca un „semn" al nevăzutului, al unei lumi supranaturale, ci ca o realitate în sine, cu o valoare în sine și, deci, prezentând un interes pentru sine. Ca urmare, și sculptura secolului al XIII-lea se va atașa într-un mod obiectiv de subiectele și temele pe care le reprezintă; le va subordona în continuare credinței, e adevărat, – dar în același timp le va observa cu atenție și cu un interes pentru ele însele. Dincolo de sensurile lor simbolice, sculptorul va căuta să le redea cât mai adecvat, mai veridic și mai nuanțat decât o făcuse sculptorul epocii anterioare, sculptorul romanic.

Bronzurile arabe și țesăturile sassanide puneau la dispoziția sculptorului romanic un bogat repertoriu de motive animaliere, reale

1 În timpanul bisericii St. Trophime din Arles, Hristos este înconjurat de un înger și trei animale, menționate în viziunea profetului Iezechiel (I, 5-10) și interpretate de teologi ca fiind simbolurile celor patru evangheliști. – Un alt exemplu: pe cazanul de botez dintr-o biserică din Liège (cca 1113) sunt sculptați 12 boi; figuri alese nu ca simplu ornament, ci pentru că într-un alt text biblic (*Cartea a doua a Cronicilor*, IV, 2-4) se vorbește despre un cazan liturgic identic ornamentat. (Aceleași 12 figuri de boi, sculptate în piatră, sunt plasate în vârful celor două turnuri de pe fațada catedralei din Laon).

Arhitectură romanică: biserica din Orcival (Franța), văzută din sud-est. - Sec. XII.

sau fantastice. Dar violența vizionară, exasperată, a omului acestei epoci desfigura animalul dându-i o forță plastică „expresionistă", angajându-l în lupte disperate cu alte animale. Leii care susțin în spinare (o soluție împrumutată din arta Orientului) coloanele protirelor[1] – în special ale bisericilor din regiunile italiene Emilia și Puglia, – sfâșie un miel, sau sunt la rândul lor încolăciți de un șarpe, etc., sunt motive difuzate îndeosebi de sculptorii romanici ai școlii lombarde.

Termenul „romanic" a fost inventat, la începutul secolului trecut, pentru a indica o arhitectură care se credea că derivă din arhitectura romană. În realitate, arta romanică are mult mai multe surse orientale decât romane; ceea ce se confirmă, mai ales în sculptură, care reia teme și motive dintre cele mai vechi ale unor culturi din Orientul Apropiat și chiar din Extremul Orient (cum a

1 Mică construcție adăugată peretelui de intrare într-o biserică, portalului sau pronaosului. Constă dintr-o boltă în formă de baldachin sprijinită de perete și susținută, în față, de două coloane. Protirul – creat în Armenia în sec. V și difuzat mai întâi în Bizanț – apare în Occident în Italia, în sec. XI (S. Maria in Cosmedin, din Roma) și, imediat, la catedralele din Modena, Piacenza, Ferrara, etc. Goticul, cu tendința sa specifică de a aduna, uni și combina formele arhitectonice, evită protirul.

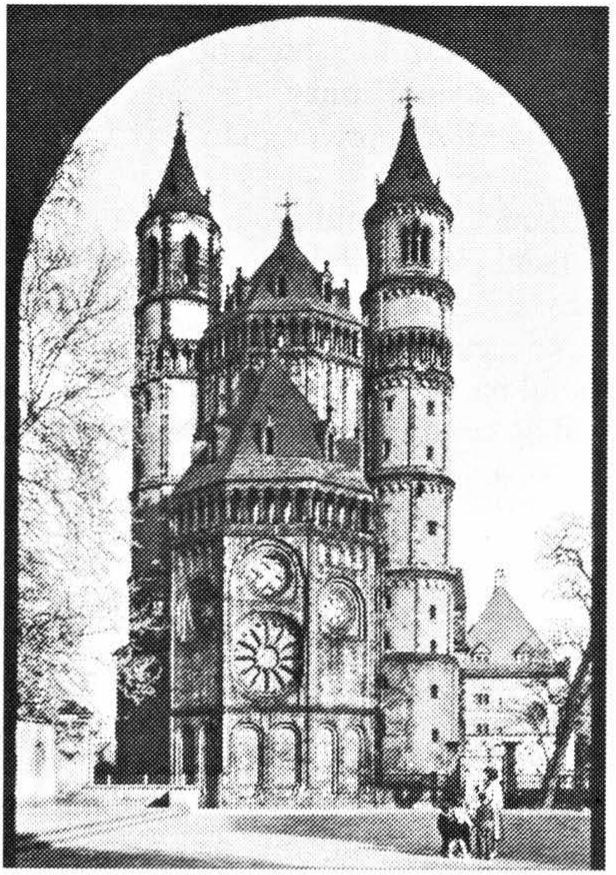
demonstrat-o, irefutabil, J. Baltrusaitis). În timp ce sculptura gotică este o artă a omului văzut în tot adevărul și în toată noblețea sa fizică și morală, sculptura romanică este fie pur decorativă, fie simbolică (și ale căror sensuri s-au pierdut în mare parte pentru noi), fie o artă cu adevărat păgână, cu teme pe care sculptorul nici măcar nu caută să le creștinizeze.

Sculptura romanică este eminamente o sculptură a mișcării. Chiar dacă imitației naturii sculptorul romanic i-a preferat combinațiile imaginare, el a știut să le imprime acestora sensul și forța vieții; ceea ce, plastic, se exprimă prin mișcare. O fervență mișcare animă atât figurile umane romanice cât și monștrii reprezentați. Deja civilizațiile antice creaseră forme hibride, absurde, monstruoase, - ca pasărea-femeie, peștele-femeie sau taurul-bărbat; or, tocmai această fuziune într-o singură ființă sintetică a două principii - animal și uman - îi potențează acesteia energia vitală: monstrul sculpturii romanice transmite privitorului o senzație sporită de viață.

Un alt procedeu (prezent în special în capiteluri) prin care sculptorul romanic obține acest efect de viață și de mișcare este înfruntarea sau doar opunerea - fie față-n față, fie spate în spate - a doua animale (sau, a doi cavaleri). Acest procedeu de simetrie antitetică - pentru care artistul avea modele orientale - era frecvent în lumea antică și permitea sculptorului o convenabilă organizare a spațiului centrând figurile pe un ax median și dându-le o valoare de ornament.

Odată cu introducerea figurii umane - mai întâi, „strecurată" printre frunzele capitelurilor derivate din stilul corintic - sculptura romanică începe să se emancipeze de sub influența modelelor anterioare, romane, orientale sau bizantine[1]; sau, măcar să trateze plastic figurile într-o interpretare personală, nouă. Frecvența în basoreliefuri a tipului uman scund, exagerat de bondoc, cu un cap disproporționat enorm față de corp, a putut uneori duce la concluzia total greșită că sculptorul romanic n-a cunoscut sau n-a respectat cum se cuvenea anatomia omului. (O concluzie, dealtminteri, contrazisă cu toată evidența și de pictorii miniaturiști contemporani, sau de sculptorii fildeșurilor, care reprezintă figura umană perfect pro-

1 Desigur, nu total. De exemplu, se menține forma de trunchi de piramidă răsturnată a capitelurilor bizantine; sau motive provenind de la sarcofagele romane (mai ales în Provence). Biserica St. Trophime din Arles (sec. XII) este decorată în stilul roman al stelelor funerare și al primelor sarcofage creștine; iar pe fațadă, „Apostolii, încadrați de coloane corintice sau de pilaștri cu canelurі, sub cornișe cu modilioane, au aerul unor senatori" (René Schneider).



Absida și originalele turnuri cilindrice ale catedralei din Worms. - Sec. XI-XIV.

porționată). Este adevărat că el putea, eventual, să imite unele modele preexistente, rămase prin tradiție, - îndeosebi din sculptura gallo-romană, sau din cea populară, sau din cea elenistică industrializată (care difuza sute de statuete reprezentând pitici cu capete enorme); dar nu e mai puțin adevărat că, alături de acest tip uman diform, apare - pe unul și același edificiu, și executat la aceeași dată - și tipul perfect normal anatomic, adeseori chiar un tip longilin.

Explicația trebuie căutată în însăși natura și condiția - primordială și definitorie - a sculpturii romanice: de artă esențialmente subordonată arhitecturii. Figura umană este văzută de sculptor și reprezentată - fie scundă, fie normală, fie longilină, - în funcție de spațiul rezervat respectivei sculpturi. Configurația unui capitel, de pildă, îi impunea - în limitele reduse ale înălțimii capitelului - figurarea unui personaj scund, sau chiar pitic; dimpotrivă, când trebuia să acopere suprafețe mari și cu un număr redus de figuri, sculptorul era silit să prelungească trupurile pe măsura câmpului ce trebuia acoperit cu figuri. Într-un timpan, figurile centrale vor fi - în

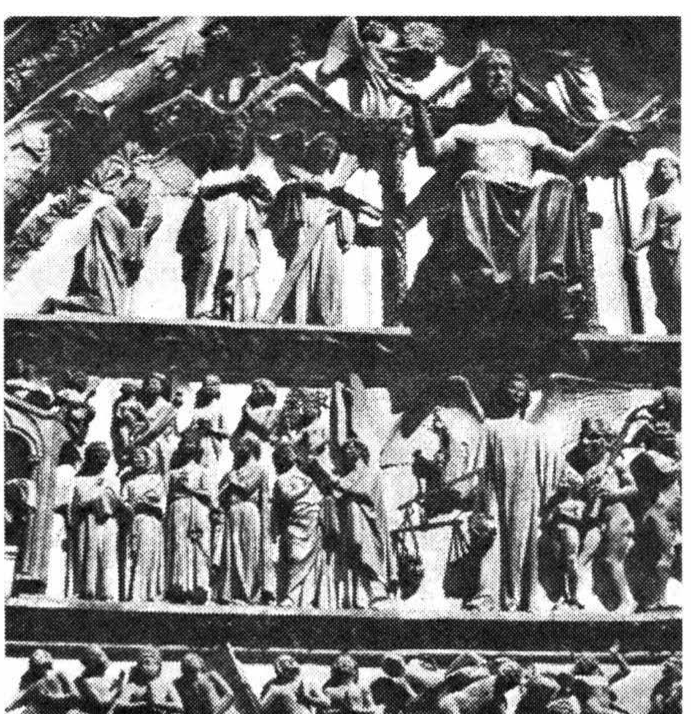
mod necesar – mai înalte decât cele de la margini. Iar când o lucrare de sculptură va îndeplini şi o funcţie arhitecturală (este cazul exemplar al statuii-coloană), imaginea personajului reprezentat în picioare va avea talia cât mai prelungită.

Sculptura romanică este infinit mai bogată în basoreliefuri decât în statui; ca şi-a făcut chiar primii paşi în basorelief. „ Căci această tehnică – explică R. Schneider – transpune în piatră miniatura carolingiană, şi mai ales pentru că ea este o emanaţie a arhitecturii... Şi apoi, basorelieful narează: el este reprezentantul (sculpturii), care nu mai este destul de copil ca să rămână la simbol, dar care este încă destul de tânăr ca să se complacă cu povestirile".

Capitelul narativ, reprezentând o scenă religioasă, profană, fantastică sau grotescă – este o formulă artistică proprie artei romanice. Dar locul predilect de amplasare a unui basorelief este timpanul. Paginile cele mai realizate artistic din istoria sculpturii romanice sunt scrise pe timpanele bisericilor. Influenţa miniaturilor este prezentă peste tot. În centru, Hristos, în postură maiestuoasă de basileu bizantin; în jurul lui – simbolurile celor patru evanghelişti, apostoli, alte personaje biblice, scene de apocalips, etc., totul într-o varietate nesfârşită de atitudini, mişcări, gesturi de un dinamism frenetic – principiul dinamismului şi al realismului reprezentându-l diavolul, cu contorsiunile şi grimasele lui grotești; dar întotdeauna acest ansamblu atât de variat este ordonat în compoziţii de o claritate perfectă. Singurul neajuns al acestor opere uimitoare – scria R. Schneider – „este de a fi fost depăşite de timpanele catedralelor gotice. Dar meritul lor este acela de a le fi pregătit".

Perioada de prim avânt a sculpturii romanice a fost sfârşitul secolului al XI-lea; iar regiunea sa de elecţiune – sudul Franţei, în Languedoc, unde stăruiau mai intens tradiţiile artei clasice. Aici, la portalurile şi pe timpanele bisericilor din Vezelay şi Moissac – aceasta din urmă având cea mai amplă compoziţie sculptată din Evul Mediu, datând din jurul anului 1125 – precum şi pe capitelurile claustrului din Moissac, basoreliefurile ating de la început nivelul artistic al basoreliefului fildeşurilor.

N-a lipsit total, însă, nici sculptura în *ronde-bosse*: statui ale Fecioarei, ale lui Hristos sau ale unor sfinţi, în lemn sau în lemn acoperit cu plăci de aur ori de argint; uneori şi statui în piatră, chiar duble – ale Fecioarei cu Pruncul în braţe. Totuşi, sculptura în



Scena „Judecății de Apoi" de pe timpanul portalului central al fațadei catedralei din Bourges (1270–80).

ronde-bosse rămâne încă o raritate; deși nu s-ar putea afirma cu absolută certitudine că basorelieful – acest „tablou sculptat", cum a fost numit, – ar fi prezentat pentru sculptor mai puține dificultăți, chiar dacă rămâne la numai două dimensiuni.

PICTURA MURALĂ. ARTELE DECORATIVE

Interiorul unei biserici romanice ne apare azi – pe lângă iluminația sa insuficientă – cenușiu, arid, mult prea sobru, impresionând doar prin valorile sale arhitectonice: prin simplitatea și armonia liniilor și volumelor, prin raporturile dintre plinuri și goluri, prin funcționalitatea elementelor și un nou sens al spațialității. Cu totul altfel însă apărea privitorului acest interior – și chiar anumite porțiuni exterioare – în urmă cu șase sau opt secole, la data consacrării și rezistând încă mult timp după aceea vicisitudinilor timpului.

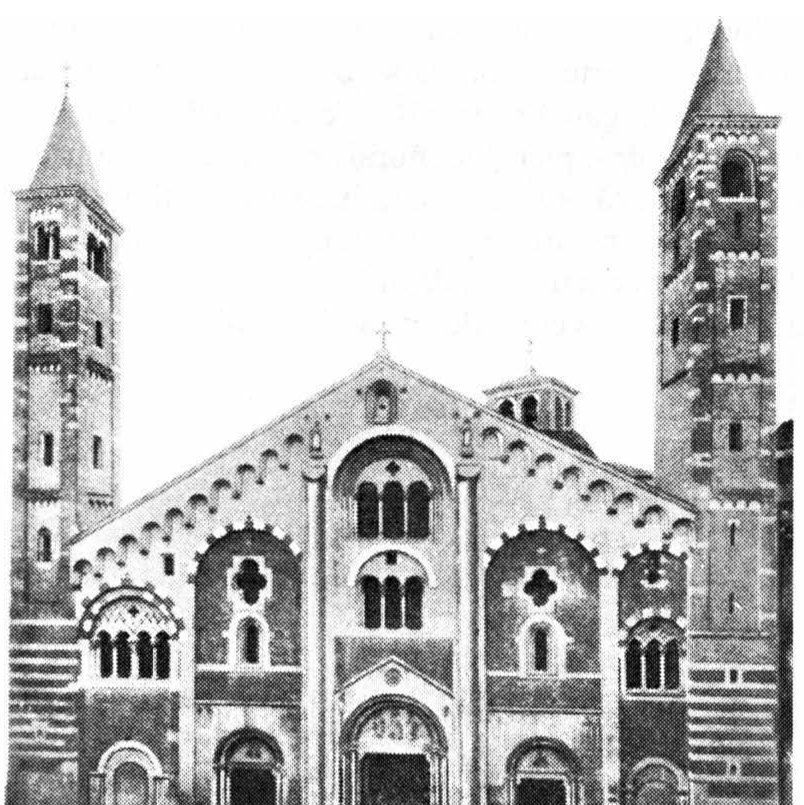
Epoca romanică era pasionată de culoare. În primul rând, policromia adăuga un plus de viață (și de atractivitate, pentru gustul estetic – rudimentar, am spune azi, – al oamenilor vremii) figurilor

sculptate în piatra capitelurilor şi chiar basoreliefurilor din timpane, accentuându-le expresia, gesturile şi atitudinile. Probabil că (raritatea exemplelor rămase şi starea lor de degradare nu permit formularea unor concluzii certe) culorile folosite la pictarea sculpturilor erau cele obişnuite în miniaturi: albastrul, roşu, verdele şi - mai rar - auriul. La policromia sculpturii se adăugau picturile murale pe suprafeţe întinse, tapiseriile desfăşurate pe pereţi, mozaicurile absidelor, vibraţia luminii pătrunzând prin vitralii, - şi toată acea bogăţie de obiecte liturgice în aur şi argint, ornate cu perle, emailuri şi pietre preţioase, pe care le admirăm azi în muzee sau în tezaurele marilor catedrale.

Dintre foarte puţinele fresce romanice care s-au păstrat, cele mai interesante sunt cele din Catalonia. În acestea, culorile sunt foarte intense - ocru, violet, galben, roşu în toate gradaţiile. Figurile, severe şi maiestuoase, cu faţa prelungă şi ochii mari, se detaşează pe un fond neutru, de o culoare unică, şi sunt desenate în linii foarte incisive. - Influenţa picturii romanice catalane s-a extins în sudul Franţei, unde şi-a păstrat aceleaşi caracteristici. În Italia, mai domină încă în această perioadă influenţa bizantină; figurile sunt reprezentate frontal, drapajul este stilizat în linii geometrice, fondul auriu se mai menţine, - dar figurile de o importată secundară sunt tratate cu o mai mare vivacitate expresivă decât în nordul Alpilor.

Pictura murală occidentală din secolele XI şi XII - din care, ceea ce ne-a rămas, s-a salvat datorită faptului că la un moment dat a fost acoperit cu var - a beneficiat pe de o parte de influenţa bizantină extinsă asupra întregii Italii şi iradiind de aici în Germania Meridională (Salzburg, Regensburg); pe de altă parte, de continuitatea tradiţiilor carolingiene-ottoniene, din Catalonia până în Scandinavia. „Prima, reflectă automatismele, stilemele Orientului; a doua, dezvoltă din ce în ce mai mult autonomia liniei şi a conturului, confluind în gotic" (L. Balzaretti)[1]. Pe lângă aceasta, continuu prezentă a rămas influenţa miniaturilor manuscriselor, - nu numai în pictură sau în mozaic, ci şi în ornamentaţia în email. - Textele perioadei carolingiene lasă să se înţeleagă, cum am spus, că în palatele timpului din zona Rhinului erau preferate picturile cu subiecte istorice.

1 Canalul principal al influenţei bizantine şi centrul ei de radiaţie sau de mediaţie l-a constituit mănăstirea Montecassino. În schimb, pictura monumentală din zonele franceze a rămas mult mai puţin tributară Bizanţului. Dealtminteri, adesori cele două direcţii, influenţa bizantină şi tradiţiile carolingiene-ottoniene, s-au întâlnit şi s-au combinat.



Bazilica S. Erasio din Casale Monferrato (Piemont). Sec. XII.

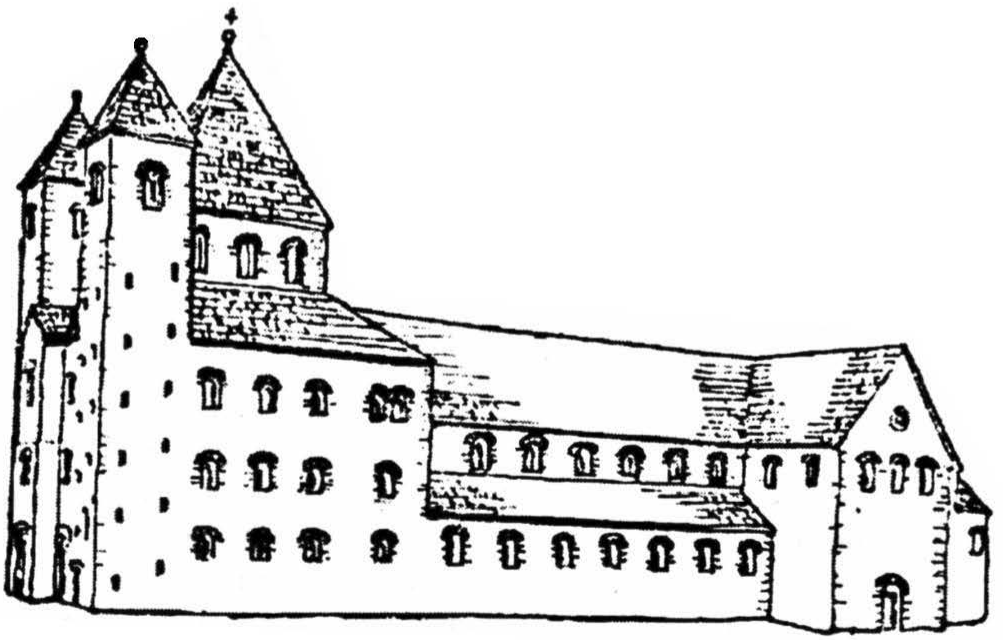
Pictura romanică rămâne, sub multe raporturi, o funcție a arhitecturii. Pe porțiuni ale bolților, pe intradosul arcelor, pe timpanele pictate sau în spațiul dintre două arcade apropiate pictorul colaborează cu arhitectul, amplasându-și pictura – ornamente, scene sau figuri izolate – de acord cu indicația acestuia. Dar și prin însăși formula ei pictura rămâne subordonată arhitecturii. Căci pictorul înțelege că trebuie să respecte plinurile, întrucât raporturile bine calculate ale acestora cu golurile creează și condiționează valorile arhitecturale. Ca atare, el înțelege că nu trebuie să „scobească peretele", creând în dosul personajelor iluzia unui spațiu tridimensional; ca urmare, el anulează acest spațiu, înlocuindu-l cu un ton mai închis. Figurile sunt plate, formele lor nu au relief, corporalitate, modeleu; par ca decupate și pe urmă alăturate, separate printr-un contur foarte marcat. „Tradiții bizantine conduc acest desen, foarte sigur dar convențional, static /.../ Cel mai adeseori desenul rămâne sobru, cu acea gravitate perpetuă specific romanică /.../ Personajele

sacre sunt locuri comune. Figurile, aproape întotdeauna văzute din față, se prelungesc în ovale în care se deschid mari ochi ficși, ce par că ar vedea mai departe decât oamenii obișnuiți. Niciodată perspectivă și nici peisaj. O gamă restrânsă de culori" (R. Schneider)[1].

În fine, ca tehnică, picturile murale romanice nu sunt propriu-zis fresce (deși în această problemă opiniile specialiștilor diferă), ci sunt lucrate fie în tempera, fie prin aplicarea unor straturi succesive de culori; ultimul procedeu creând, în final, un efect de strălucire, de transparență, asemenea efectului creat de vernis.

Artele decorative au cunoscut aceeași dezvoltare și varietate ca arhitectura, sculptura și pictura.

Vitraliul a evoluat în Occident, cum am văzut, începând din secolele al IX-lea și al X-lea, inclusiv vitraliul narativ. Dar primele cicluri mari de vitralii care s-au păstrat până azi (parțial) aparțin secolului al XII-lea; provin din Germania (domul din Augsburg) și, într-o măsură incomparabil mai mare, din Franța (abația St. Denis, catedralele din Chartres, Le Mans, Poitiers, ș.a.), arta vitraliului



Biserica abației Corvey-am-Wesl (construită între 873-885), - unul din centrele școlare cele mai importante de pe teritoriul Germaniei. - A se nota, sub raport arhitectonic, foarte vastul *Westwerk*.

1 „Violelet-le-Duc remarcă faptul că (pictorii romanici - n.n. O.D.) nu juxtapun direct două tonuri de aceeași intensitate, ci fac să intervină între ele o zonă de valoare mai calmă, pentru a echilibra armonia" (H. Focillon).

O construcție compozită: nava și turnurile fațadei romanice (către 1200), corul și turnul transeptului gotice (sec. XIV). – Ludgerikirche. Münster.

atingând apogeul în secolul următor (vd. *infra*, în referințele la perioada gotică).

Miniatura epocii cunoaște acum o răspândire considerabilă în toate regiunile Occidentului, ilustrând într-un număr mult mai mare atât textele religioase cât și cele profane. O dezvoltare surprinzătoare a genului o oferă școlile din Winchester și Reichenau.

Basoreliefurile fildeșurilor, egalând și chiar întrecând nivelul artistic al celor mai bune sculpturi (și adeseori inspirându-le), au avut – din punctul de vedere cultural al difuzării ideilor și formelor – o importanță cu totul deosebită. Circulația (și deci influența) sculpturilor în fildeș era facilitată și de dimensiunile lor reduse. O bogată producție a genului se semnalează din Anglia până în Italia și din Germania până în Spania.

Orfevreria și, în general, artizanatul artistic al metalelor au fost practicate larg și în forme variate. Emailurile în relief au reușit să obțină de-a dreptul efecte de sculptură monumentală; iar tehnica emailului alveolar (*cloisonné*), care prin meșterii italieni a continuat

să rămână sub influența celor bizantini, a fost completată cu cea a gravurii în metal, în care golurile sunt umplute cu mastic.

Și producția de țesături și broderii - legată de dezvoltarea atelierelor de țesătorie a mătasei, răspândite în Europa începând din sec. XII - a lăsat câteva lucrări cu totul remarcabile (ca mantia regelui normand din Sicilia, Ruggero II, cu motive inspirate direct din modele musulmane; și mai ales faimoasa „tapiserie din Bayeux", executată - se pare - pe teritoriul Angliei).

Interiorul bisericilor romanice era împodobit - permanent sau cu ocazia marilor sărbători - și cu tapiserii sau cu broderii ornamentale, dar și narative, de scene biblice. Cele cu subiecte profane, istorice, militare sau legendare se găseau în castelele regale sau senioriale. Celebra tapiserie păstrată în tezaurul catedralei din Bayeux (în realitate, o broderie), executată în jurul anului 1180, constă din opt piese reunite printr-o cusătură fină, având lățimea de 50 cm și lungimea totală de 70 m. Lucrarea prezintă, continuativ, - cu un simț excepțional de observație al mișcării și al unei notații realiste - zeci de scene (de pregătire a îmbarcării și debarcării lui Wilhelm Cuceritorul în Anglia, de lupte, de viață feudală, etc) de un interes documentar unic. Sutele de personaje sunt reprezentate în „tente plate" - cu alte cuvinte, în culori care au pe suprafețele respective aceeași nuanță și aceeași intensitate - și aproape întotdeauna din profil. Bordurile sunt lucrate cu motive florale și de animale înfruntându-se, de stil oriental. Culoarea lânei broderiei este în opt tonuri (trei de albastru, două de verde, unul de roșu, altul de galben-chamois, altul de gri deschis), care creează un rafinat efect cromatic.

GEOGRAFIA ROMANICULUI. PARTICULARITĂȚI REGIONALE

Imensa „mantie albă" de biserici romanice (după expresia cronicarului timpului Raoul Glaber) care, în jurul anului 1000, s-a extins în tot Occidentului, se datorește numai în parte devastărilor provocate de invaziile normanzilor și nevoii reedificării lor, sau expansiunii demografice, concentrărilor urbane, diverselor îmbunătățiri și invenții tehnice legate de transporturi, sau impetuoasei mișcări de renaștere religioasă promovată de Ordinul de Cluny. Dar cauza principală - apreciază Fr. Salet - „este faptul că opera de construcție a constituit marele rezervor în care se puteau deversa activitățile umane ce nu puteau fi folosite nici în practica unui comerț care se

O celebră capodoperă romanică de sculptură în bronz: cazanul pentru botez din biserica St. Barthélemy (Liège), opera lui Pierre Patras din Dinant, realizată în 1112.

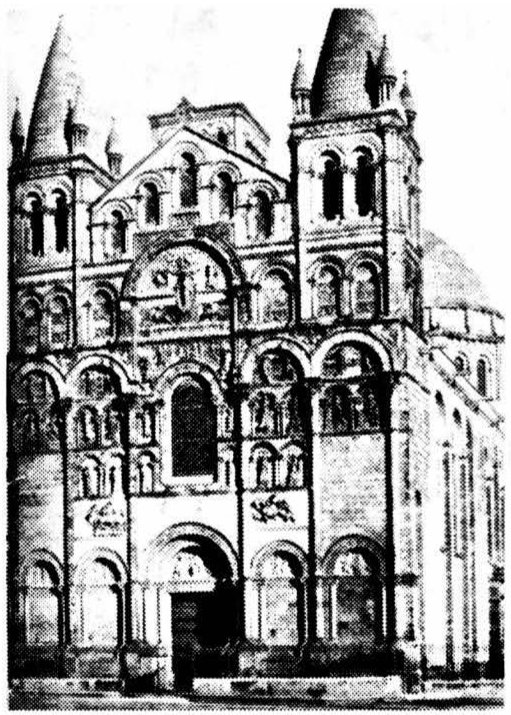
afla abia la începuturi, nici, bineînțeles, în a unei industrii despre care se poate spune că nu exista /.../ Opera de construcție, și mai ales de construcții religioase, a fost marele mijloc de a folosi energiile creștinătății".

Dacă aria originară a artei romanice nu poate fi indicată cu certitudine și exactitate – fapt, dealtminteri, irelevant, – în schimb este clar că cea mai amplă expresie a sa a fost realizată în Franța. Din diversitatea de școli regionale – aproximativ 17 – am desprins și expus aspectele și soluțiile date diferitelor probleme ale arhitecturii și celorlalte arte; căci în geografia romanicului primul loc îl deține, indiscutabil, Franța. Ceea ce nu înseamnă că arta romanică ar putea fi înțeleasă, adecvat și profund, fără a ține seama și de particularitățile, de accentele diverse pe care unele sau alte elemente ale sale le-au primit în alte țări din Occident în care a iradiat, fie din Franța, fie din Lombardia.

În primul rând, în **Anglia** rolul decisiv l-a avut școala normandă. Cucerirea Angliei (1066) de către Wilhelm duce de Normandia a însemnat începutul arhitecturii romanice engleze – așa-numită „nor-

mandă". Datorită (măcar întrucâtva) și vechilor raporturi ale Bisericii din Anglia cu Continentul[1], stilul romanic se afirmă repede și impresionant în catedralele din Canterbury, Winchester, Ely, Lincoln, Norwich, Gloucester[2], care se disting imediat de bazilicile romanice din Franța printr-o mai mare stabilitate și soliditate structurală[3].

Catedrala din Durham prezintă toate caracteristicile arhitecturii „normande": fațada cu două turnuri, plan cu trei nave separate de pilaștri foarte masivi, alternativ cilindrici și compuși; un transept larg surmontat la încrucișarea cu nava de un masiv turn; interiorul ritmat în înălțime de trei zone – arcadele, tribuna și galeria cu ferestre; pilaștrii cilindrici și arcele mediane decorate cu incizii în zig-zag, cu romburi și în solzi de pește; iar de-a lungul navelor, arce încrucișate.

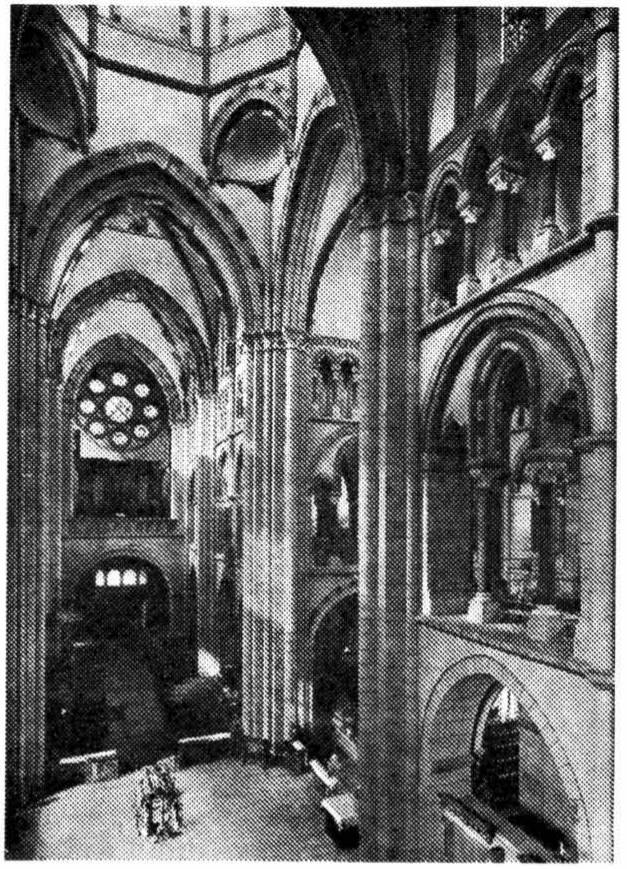


Maiestuoasa fațadă occidentală romanică (terminată în 1128) a catedralei din Angoulême.

1 Lanfranco din Pavia și Anselmo din Aosta fuseseră arhiepiscopi de Canterbury.

2 „Caracteristica acestor catedrale /.../ și a bisericilor abațiale engleze este dată de faptul că în ele sunt preanunțate unele soluții gotice, – ca verticalismul elansat, folosirea bolților cu nervuri și multiplicarea arcelor, ceea ce permite ușurarea maselor pereților" (Al. Nicolli).

3 Aceeași masivitate impunătoare caracterizează și romanicul castelelor engleze. Exemplu clasic este „Turnul Londrei" (*White Tower*), construit către 1080, pe un plan aproape pătrat, cu laturile de 107 m și 118 m.



Vedere din interiorul romanic al catedralei din Limburg.
Prima jumătate a sec. XIII.

Sculptura romanică engleză trădează influenţe ale şcolii lombarde şi în special ale celei franceze (în 1175 apar primele statui-coloane, întâi la catedrala din Rochester, apoi la cea din Lincoln); dar păstrează adeseori şi urme ale tradiţiilor locale – fie din sculptura vikingilor, fie din miniaturile (de stil carolingian) ale „şcolii din Winchester". – De stilul miniaturilor acestei şcoli era legată atât pictura murală (azi, dispărută aproape total), cât şi numeroasele broderii: în Evul Mediu broderiile englezeşti – cunoscute sub denumirea de *opus anglicanum* – erau renumite în toată Europa. Cele mai vechi broderii cunoscute datează chiar dinainte de anul 900. („Tapiseria din Bayeux" însăşi, cu ecouri din arta vikingă, provine – după cum arată studiile recente – din ateliere engleze; mai precis, din cele de la Canterbury).

În **Germania**, specific arhitecturii romanice – care îşi deriva elementele din tradiţiile carolingiene-ottoniene şi din formele lombarde – este permanenta aspiraţie spre grandios şi impresionant.

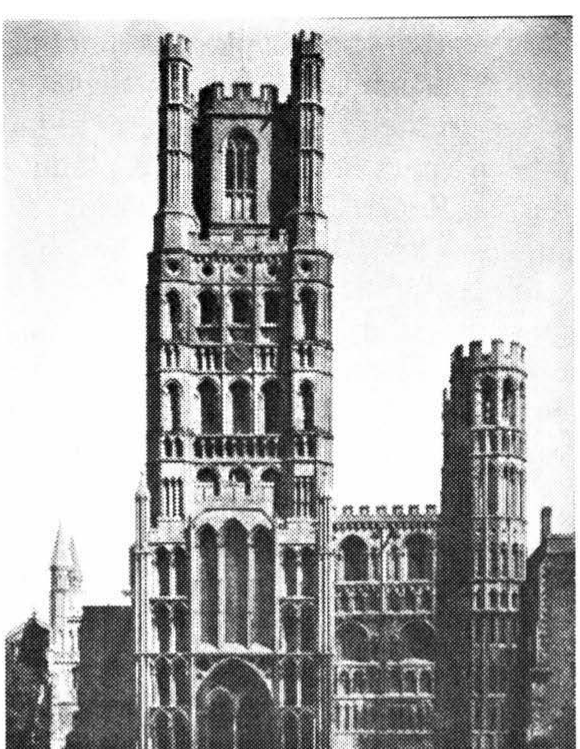
Dezvoltând cele trei principale creații carolingiene – *Westwerk*-ul, cele două abside opuse și transeptul dublu surmontat de turnuri, – aria germanică realizează prima sa operă romanică importantă: catedrala din Speyer, ale cărei dimensiuni nu au fost egalate în toată Germania. În ultimele două decenii ale sec. XI, nava sa centrală (înaltă de 52 m și cu lățimea de 13, 50 m) a fost acoperită pe toată lungimea cu boltă în cruce; fapt care i-a adus faima de prima biserică din Europa cu bolți acoperind o suprafață atât de întinsă[1]. În rest, însă, arhitectura Imperiului a preferat în continuare plafonul în șarpantă (în ariile meridională și orientală, până în perioada gotică).

Regiunea germană cea mai activă și mai creativă a fost Renania. Nota cea mai originală a catedralelor din Köln, Bonn, Koblenz, Maästricht, este „aspirația spre monumentalitatea maselor și a suprafețelor exterioare, realizată prin articularea mai multor volume bine definite" (L. Balzaretti). În această pasionată exagerare a volumelor, foarte rareori intervine o sinteză riguroasă, perfect echilibrată – cum este cea a catedralei din Worms. Predominant rămâne gustul pentru o cât mai accentuată mișcare a volumelor; de unde, edificii ca Gross-St. Martin din Köln, cu foarte masivul său turn de pe încrucișarea transeptului, flancat la cele patru colțuri de alte patru turnuri octogonale; sau colosalul dom din Limbourg, cu nu mai puțin de 7 enorme turnuri. Ambiția acestor edificii este să devină simboluri ale forței și grandorii imperiale; și aceasta, chiar și în cazul celor construite până spre sfârșitul secolului al XIII-lea – când în Franța, în Anglia, în Spania stilul gotic se impusese de mult!

Sculptura romanică germană, în schimb, este foarte săracă în opere remarcabile, și de o scăzută originalitate. Între puținele sculpturi remarcabile, primul loc îl ocupă coloana și basoreliefurile în bronz din Hildesheim – care însă aparțin, cum am văzut, epocii ottoniene. Este ca și cum sculptura germană s-ar fi rezervat – sau s-ar fi grăbit să ajungă cât mai repede la formula stilului gotic, în care într-adevăr a excelat.

Pictura murală din Germania (și Austria) a dispărut aproape complet. Puținele fragmente care s-au păstrat – în biserica Niederzell din insula Reichenau, sau din claustrul catedralei din Regensburg – arată că tradițiile ottoniene (care, totuși, au constituit substratul celei mai autentice picturi romanice) n-au avut în Imperiu

1 Un titlul însă contestat azi, în favoarea bazilicii S. Ambrogio din Milano. S-a susținut, un timp, că prioritatea cronologică absolută în acest sens ar deține-o catedrala din Durham; dar care s-a dovedit că a fost boltită la o dată ulterioară.



Catedrala din Ely (Anglia). Cel mai caracteristic exemplu de arhitectură normandă. – Începutul sec. XII.

un viitor prea strălucit. Centrele cele mai importante s-au deplasat în sud, în valea Dunării (Regensburg și Augsburg), unde au fost influențatae de pictura bizantină, iradiată din Veneția și Aquileia. Cele mai complexe, de mai mare importanță și de o evidentă tradiție bizantină sunt ciclurile picturale ale bisericii inferioare din Schwarzheindorf (lângă Bonn); cel pictat – și de o mare frumusețe – cu scene din *Biblie* pe plafonul de lemn al bisericii St. Michael din Hildesheim (către anul 1200); precum și cele 150 de scene evanghelice de pe plafonul cu casetoane al bisericii de munte din Zillis (în apropiere de lacul Konstanz).

În sec. XI, inflențele franceze și lombarde pătrund și în **Spania**[1]. Primele biserici romanice, grupul cel mai numeros din Spania – de-a dreptul de ordinul sutelor! – se întâlnesc în Catalonia. Ca stil, acestea impresionează prin anumite caractere arhaice: o foarte simplă distribuție a spațiului – și deci a maselor arhitectonice, – iar

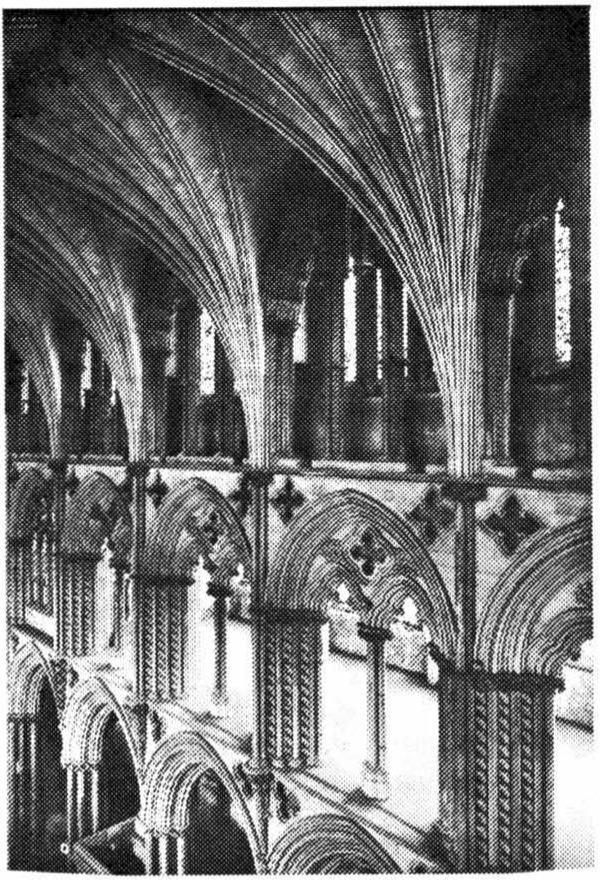
1 Așa-numita „prima artă romanică" apare, cum am văzut, în Catalonia încă din a doua jumătate a secolului al X-lea, unde activau meșteri din Lombardia.

pereții sunt lipsiți de o ornamentație plastică în relief pronunțat; totul se reduce la mici arce suspendate și la intensitatea cromatică deosebită a numeroaselor fresce. Dacă nu avem a face aici cu acea riguroasă distribuție a spațiului și cu acele planuri complicate ale bisericilor timpului din Franța, în schimb spațiul este totuși definit – plastic – de bolți, care apar în Catalonia încă de pe la mijlocul secolului al X-lea.

Aceste caracteristici sunt proprii nu numai bisericilor catalane (cea mai celebră S. Maria din Ripoll, are cinci nave), ci și celor din alte regiuni ale Spaniei: din Castilia (de ex., S. Vicente din Avila, acoperită – încă din 1170 – cu bolți ogivale: primele din Spania); din provincia León (catedrala din Zamora, catedrala veche din Salamanca, sau S. Isidor din León, faimoasă pentru picturile sale); în fine, din Galicia – marele sanctuar Santiago de Compostela, edificiul reprezentativ al romanicului spaniol, în special prin complexa lui spațialitate[1]. Elementele arhitectonice ale acestei catedrale sunt comune edificiilor situate pe marele drum de pelerinaj spre Compostela (*el camino francés*), relevând o strânsă aderență cu modelele franceze. – Nu lipsește nici un ecou din arhitectura moscheelor: complexele cupole cu nervaturi încrucișate ca în catedralele din Jaca, Zamora, Salamanca, în două biserici din Segovia, sau în cripta bisericii S. Isidoro din León („Pantheon de los Reyes"), consacrată în 1063.

Sculptura romanică spaniolă trădează o strânsă dependență de cea franceză (și, într-o bună măsură, de școala lombardă); fapt atestat în modul cel mai evident de excepționala bogăție iconografică a grandiosului portal al bisericii S. Maria din Ripoll (prima jumătate a sec. XII), definită de obicei „arcul de triumf al creștinismului". Aici – ca și în cele două portaluri de la S. Isidoro, sau în claustrul abației S. Domingo din Silos, ca să citățm principalele capodopere din Spania – și mai ales în timpanul și în întregul portal sudic al catedralei din Compostela – faimoasa „Puerta de las Platerias" – sunt evidente nu numai influențele franceze, ci și particularitățile acestor sculpturi derivate din însăși natura geniului spaniol. Or, geniul artistic al Spaniei se definește printr-o anumită energie plastică, prin „asprimea în decupajul rigid al volumelor creând o deosebită severitate, dar și neliniștita și enigmatica vivaci-

1 Edificiul are o lungime de peste 130 m, transpetul imens împărțit în trei nave, cu tribune și absidiole, cupolă la încrucișarea transeptului cu nava centrală, deambulatoriu cu cinci capele laterale, navele secundare cu bolți în cruce, iar nava centrală acoperită ca o boltă semicilindrică, cu arce transversale.



Catedrala din Ely. Un aspect de arhitectură interioară.

tate a acestor figuri" – cum observă L. Balzaretti; iar în iregularitatea fie a distribuției subiectelor, fie a proeminenței reliefurilor, se descifrează „o voință de a se opune legilor de ordine, echilibrului, armoniei clasicității; o aspirație de a se dărui mișcărilor mai spontane și unui viu sens plastic". Se remarcă totodată în această sculptură – notă ce va domina și pictura spaniolă – o lipsă de interes și de sensibilitate față de lirismul delicat; în schimb, „o înclinație permanentă spre exaltarea corpului, a caracterului său carnal".

Pictura și-a avut centrul principal de difuzare în Catalonia. O deosebită vivacitate și intensitate plastică este ceea ce apare și din scenele frescelor din S. Isidoro (din León). Modalitățile picturale ale Spaniei romanice, fundamentale și continuate de-a lungul întregului Ev Mediu, au fost fresca și pictura pe lemn de pe baldachinele și de pe panourile acoperind altarele (*antependia*). Temele care predomină sunt: Pantocratorul înconjurat de evangheliști sau de îngeri, Fecioara pe tron, apostoli și scene din *Vechiul Testament* și din *Apocalips*, cu foarte frecvente reprezentări ale chinurilor iadului. Potrivit stilului personal al pictorilor, tratarea lor denotă fie o

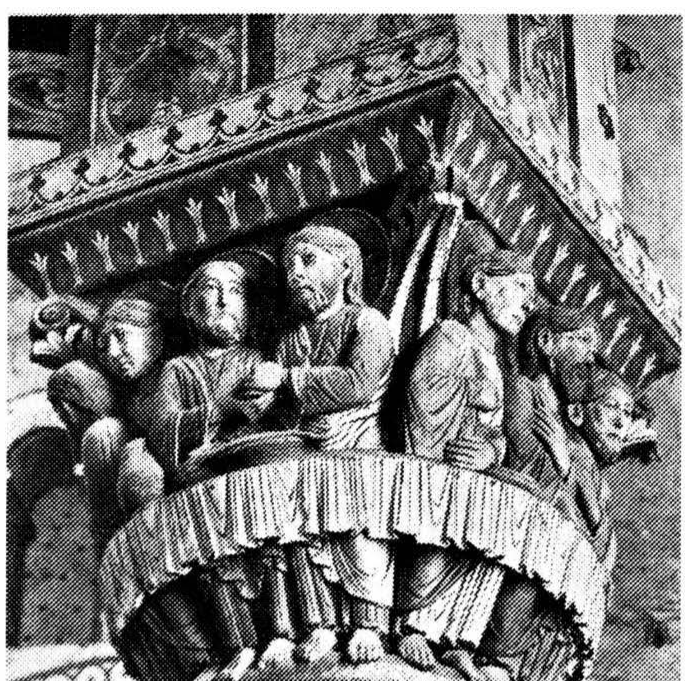
influență bizantină „aulică și solemnă, cu o severă ordonare tectonică în care figurile statice sunt văzute frontal, fie una de origine carolingiană-ottoniană, de o mare vioiciune narativă și exprimată printr-un linearism dinamic" (*Idem*). Pe lângă ritmul narativ viu, expresiv, și desenul bine marcat al contururilor, intensitatea aproape violentă a coloritului este o altă notă caracteristică a picturii romanice din Spania.

Aria de influență a arhitecturii germane imperiale s-a extins – cu concursul, în principal, al meșterilor lombarzi – în Boemia, Ungaria (catedrala din Ják), Polonia, Transilvania (catedrala catolică din Alba Iulia), precum și în Scandinavia.

Morfologia atât lombardă cât și cea renană este cel mai bine exemplificată, în Suedia, de catedrala din Lund: fațada încadrată cu două turnuri, absida cu galerie, o criptă vastă și pilaștri alternați, cilindric și compuși. În schimb catedrala din Uppsala a receptat și câteva elemente arhitectonice anglo-normande. – Domul din Lund a exercitat o certă influență și asupra arhitecturii daneze (catedralele din Viborg și Ribe). În fine, Norvegia a fost mai receptivă față de arhitectura anglo-normandă (catedralele din Trondheim, Stavanger și Bergen).

Dintre țările scandinave, Norvegia este cea care aduce în arhitectura sa romanică o notă de incontestabilă originalitate, datorită atașamentului său la valorile tradiționale, locale. Creștinarea Scandinaviei (sec. X) a întâmpinat în Norvegia o rezistență mai accentuată și în planul noii orientări cultural-artistice. Regii înșiși au sprijinit continuarea până târziu către mijlocul secolului al XIII-lea a construcției bisericilor de lemn[1]. Tipul cel mai pur de arhitectură scandinavă este *stavkirke* (modelul tipic este biserica din Borgund), biserica de lemn cu pereții din scânduri ținute de o osatură de bârne. (Alte biserici au pereții din trunchiuri de lemn așezate vertical). „Structura este cât se poate de simplă: pilaștrii susțin arhitravele pe care se sprijină alți pilaștri, determinând ciudata fizionomie – în special externă – a acestor biserici cu mai multe nivele în progresivă retragere. Chiar dacă în *stavkirker* apare distribuția spațiului în nave, supraelevația navei centrale față de cele laterale, presbiteriul, absida și capitelurile cubice, totuși originile acestora sunt de căutat, în mod

1 Clerul creștin întâmpina dificultăți în inițiativa sa de a contrui biserici din piatră (ceea ce nu se întâmpla în cazul construcțiilor civile). Primul palat regal de piatră – *Haakonshallin*, în apropiere de Bergen – este considerat „cea mai frumoasă construcție civilă norvegiană din Evul Mediu" (sec. XII).



„Cina cea de taină". – Capitel, St. Paul, Issoire. Sec. XII.

plauzibil, nu în arhitectura romanică, îndeosebi anglo-saxonă, ci în tradiţia vikingă" (*Idem*)[1].

Din aceeaşi tradiţie vikingă derivă şi ancestralele preferinţe pentru stilul zoomorf, – în sculpturile cornişelor, frontoanelor, coloanelor şi portalurilor, reprezentând monstruoase capete de balauri, asemenea celor sculptate la prova bărcilor de înmormântare vikinge. Cât priveşte pictura, se remarcă aceeaşi înclinaţie spre surse de inspiraţie indigene (adăugându-li-se şi elemente carolingiene), în frescele datând din sec. XII din bisericile rurale daneze şi norvegiene, în care pictura murală a înlocuit tradiţionalele tapiserii ce ornau pereţii. În Norvegia, începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea frescele apar şi pe bolţile acestor *stavkirker*, – odată cu primele semne ale stilului gotic[2].

1 Un alt aspect original îl oferă arhitectura romanică norvegiană prin tipul de mică biserică cu plan circular, cu acoperişul foarte înclinat şi cu şindrilele aşezate în solzi de peşte; iar în interior, cu un unic pilastru central care susţine bolţi inelare. Această tipologie (primele exemplare databile sunt din sec. XI), care îşi are locul de origine în insula Bamholm (şi care a continuat până în sec XIV) a iradiat şi în Danemarca şi Suedia, în bisericile din insula Gotland.

2 Despre arta romanică şi gotică în celelalte ţări europene se va vorbi într-unul din volumele următoare, în capitolele respective dedicate acestor ţări.

ROMANICUL ÎN ITALIA. ARHITECTURA

Începând cu arhitectura (şi continuând apoi cu sculptura romanică), „în Italia se pot identifica trei orientări fundamentale: aceea a arhitecturii lombarde, difuzată îndeosebi în valea Padului şi caracterizată de accentuarea valorilor de greutate şi rezistenţă, care deriva dintr-o folosire a bolţilor; cea clasicizantă, proprie Italiei Centrale, din Toscana până la Roma şi în Campania, care reînvie într-un mod mai direct tradiţiile paleocreştine; şi cea orientalizantă care, cu toată varietatea expresiilor sale, arată a fi fost stimulată de influenţe orientale şi bizantine" (Al. Nicolli).

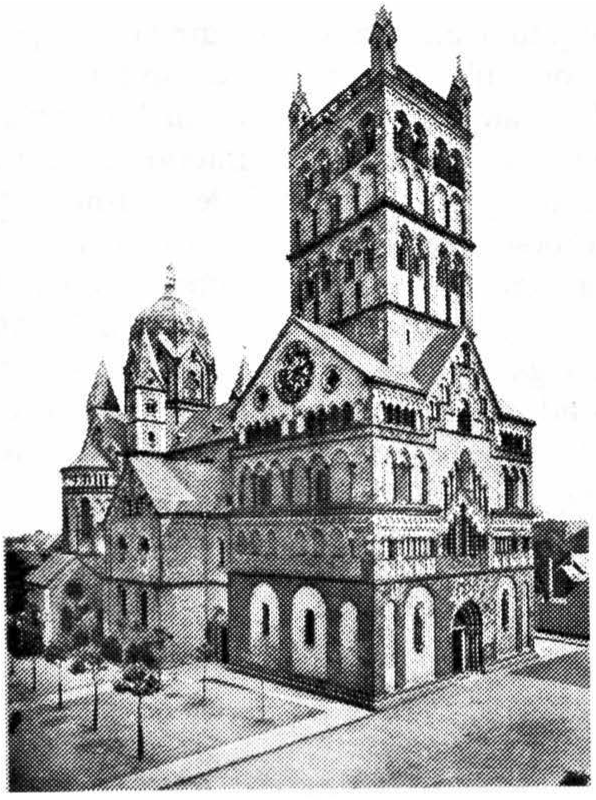
Deşi la o primă privire s-ar părea că aceste orientări ar corespunde – măcar în linii generale – marilor arii geografice ale Italiei (septentrională, centrală, meridională), totuşi întrepătrunderile de natură stilistică diversă într-o anumită regiune pretind o prezentare sintetică, urmând schema fondată pe stiluri, şcoli şi influenţe.

Pentru stilul arhitecturii lombarde[1], edificiul reprezentativ şi primul în ordine cronologică este S. Ambrogio din Milano[2]. Surprinde şi impresionează de la început imensul atrium – de o suprafaţă egală celei a interiorului bazilicii – rectangular, înconjurat de portice pe cele patru laturi (cvadriportic), în care se ţineau întrunirile populare ale oraşului. Pe latura frontală, de intrare în bazilică, se suprapune, drept faţadă, un portic lung, o galerie deschisă, o adevărată tribună din care episcopul sau magistraţii oraşului se adresau mulţimii adunate în atrium. În această galerie au fost deschise ferestre largi, – singura sursă de lumină a interiorului, lipsit de ferestre laterale. Bazilica. S. Ambrogio a devenit model ideal – ca structură internă – pentru numeroase monumente romanice ale Italiei Septentrionale[3].

1 Reamintim că şcoala lombardă adoptă planul de bazilică în formă de cruce latină, cu transept şi trei nave, pilaştri compuşi sau cruciformi legaţi de arce semicirculare, boltă în cruce, cupolă octogonală pe transept şi navă, turn-clopotniţă cvadrangular legat de absidă sau, mai des, izolat. Meşterilor lombarzi li se datorează şi palatele justiţiei (*broletti*) din Milano, Pavia, Monza, Brescia, Bergamo, ş.a.

2 Începută (dinspre absidă) în 850, dar reconstruită aproape în întregime în forma actuală şi terminată în sec. XII.

3 S. Michele, S. Teodoro, S. Pietro in Ciel d' Oro din Pavia; domurile din Modena, Piacenza, Cremona şi Parma (cu baptisteriul alăturat). La Verona, S. Zeno se arată receptivă la sugestii coloristice, la fel ca celebra abaţie din Pomposa; în timp ce în sudul Peninsulei, catedralele din Bari, Bitonto, Ruvo, Trani, alături de formele lombarde receptează şi elemente de derivaţie normandă.



O originală și interesantă arhitectură romanică: catedrala din Neuss (începutul sec. XIII).

Soluții arhitectonice noi aduce la catedrala din Modena (1099-1106) constructorul ei Lanfranco, „ritmând suprafața /fațadei/ prin arcade, alternativ mai largi și mai înguste /../, deschizând în fiecare arcadă trei arcade mici, formând o galerie care taie orizontal fațada și care continuă de-a lungul flancurilor" (G.C. Argan).

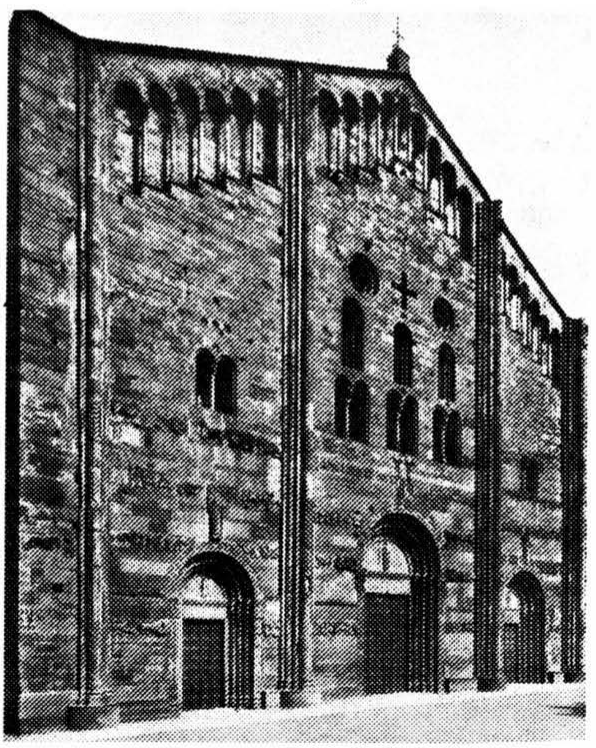
În cadrul celei de-a doua orientări, clasicizantă, evocând tradiția bazilicilor paleocreștine, în Italia Centrală trei centre au difuzat o variantă originală de arhitectură romanică: Florența, Pisa și Roma.

Spiritul toscan – eminamente intelectualist, cu un marcat simț al măsurii și clarității – s-a exprimat în forma „clasicistă" a unei arhitecturi ce tinde spre proporții și un ritm al suprafețelor geometric calculate, spre puritatea și fermitatea liniilor, manifestând totodată și un rafinat gust pentru culoare. Ultima trăsătură este evidentă în suprafețele, interioare și exterioare, ale celor mai cunoscute monumente florentine și pisane, intarsiate cu marmură în diferite culori. Reprezentativ în acest sens este baptisteriul din Florența[1]. Decorația

1 Fost catedrala orașului până în 1128, a fost reconstruit în forma actuală în sec. XI, pe un plan octogonal a cărui origine urcă până în sec. V.

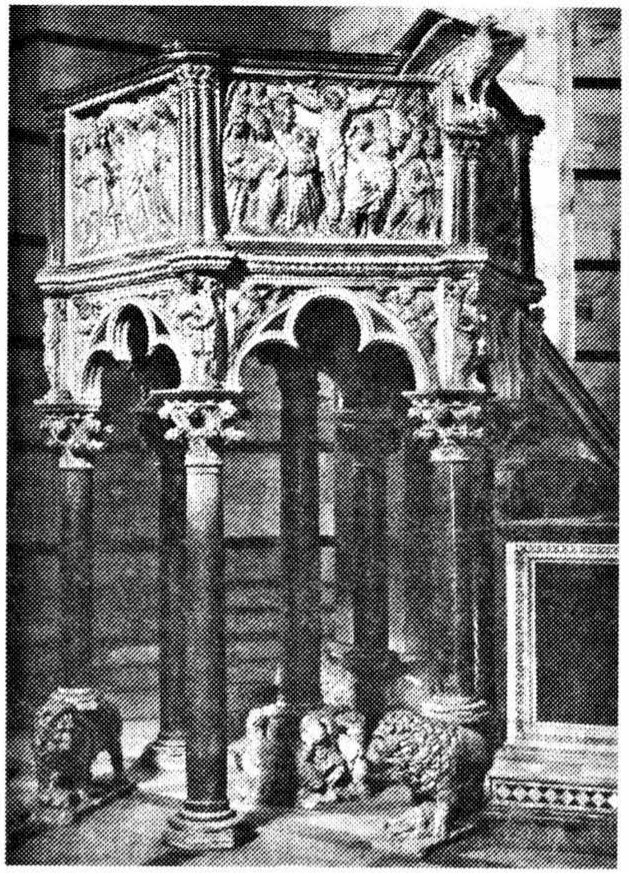
intarsiată în marmură albă şi verde urmează – pe cele opt feţe, tripartite, ale octogonului, fiecare cu trei largi arce oarbe semicirculare, incluzând fiecare câte o fereastră în linii clasice – un desen sobru de ample forme geometrice. Interiorul, vast şi solemn, are masive coloane de granit şi pilaştri de marmură cu canelurі, iar pavimentul este bogat decorat cu o fină intarsiatură evocând, prin motivele utilizate, un covor oriental. Cupola – cu un diametru de 25 m, acoperită în întregime de un mozaic executat în sec. XIII şi având în centru figura gigantică, de 8 m, a lui Hristos – este surmontată de acoperişul piramidal terminându-se cu o lanternă octogonală[1].

Varianta pisană a acestei orientări clasicizante paleocreştine prezintă şi numeroase influenţe musulmane şi armene, alături de cele lombarde. Complexul monumental – unic în Italia prin unitatea stilistică perfectă şi nivelul artistic excepţional – din „pajiştea cu minuni" de artă *(Prato dei miracoli)*, este situat nu în centrul, ci



O faţadă romanică insolită: bazilica S. Michele din Pavia. – Sec. XII.

1 Un alt moment romanic florentin este bazilica S. Miniato al Monte (reconstruită după 1018), în care structura paleocreştină a interiorului este tot atât de evidentă ca şi elementele arhitecturale lombarde. Decoraţia geometrizantă a faţadei – amintind-o pe cea a baptisteriului – cu intarsii de marmură albă şi verde, atestă încă o dată gustul toscan pentru policromie şi spiritul de claritate lineară, ordonată, „clasică", şi care se regăseşte şi în edificiile pisane.



Nicola Pisano: amvonul din baptisteriul din Pisa.
Terminat în 1259.

într-o zonă periferică a vechiului oraș. Domul, în marmură[1], cu interiorul ritmat de seria de coloane cu capiteluri corintice, legate de arce în plin cintru care susțin galeriile, creează o impresie puternică de grandoare clasic calculată; în timp ce marele arc frânt dominând bolta în cruce deasupra altarului și pitoreasca decorație în marmură albă și neagră sunt de derivație orientală. Fațada își pierde aspectul de greutate a masei, capătă o respirație atmosferică, este luminată de cele patru ordine suprapuse de galerii cu arce mici și coloane zvelte: este tema care va caracteriza întreaga arhitectură pisană.

În primul rând, tema se regăsește la celelalte două monumente din imediata apropiere: la baptisteriul, cilindric (o formă oriental-bizantină, de inspirație fie armeană, fie ravennată), înconjurat de

1 Început în 1063 (lucrările fiind conduse de arhitectul Buscheto și continuate de Rainaldo), are un plan bazilical cu 5 nave – cea principală cu lățimea de 45 m și înălțimea de 31 m, – transeptul cu 3 nave, plafonul în șarpantă, cu galerii de-a lungul navei centrale, divizate în arcade, fiecare la rândul ei împărțită în două arcade mai mici.

logete, arcaturi şi un ordin de ferestre bifore cu bogată ornamentaţie gotică[1], şi la celebrul „turn înclinat" – operă unică prin eleganţa structurii arhitectonice şi statica sa singulară– la care apare aceeaşi temă a galeriilor, dar de astă dată anulare şi dispuse în şase ordine[2].

Formele pisane ale arhitecturii lui Rainaldo, cu predominanţa arcaturii oarbe în ordinul inferior, surmontat de trei sau patru ordine de false galerii, precum şi policromia decoraţiei şi-au găsit ecoul cel mai puternic la bisericile din Lucca, S. Michele şi catedrala S. Martino, cu colonetele lor fie netede, fie răsucite în spirală, fie sculptate şi intarsiate cu marmură de diferite culori. – Pe de altă parte, modurile constructive ale lui Buscheto şi tema alternării cromatice în fâşii orizontale ale exteriorului se vor repeta la numeroase edificii, din Genova şi Pistoia până în Sicilia şi Sardinia.

În schimb la Roma bazilicile reproduc mereu schemele paleocreştine (S. Clemente, S. Maria in Trastevere, ş.a.). Arhitectura şcolii lombarde n-a pătruns aici aproape deloc; urme se găsesc în unele clopotniţe de cărămidă, cu ferestre bifore şi trifore: S. Maria Maggiore, SS. Giovanni e Paolo şi S. Maria in Cosmedin – cu 7 nivele, capodopera acestui gen.

A treia orientare fundamentală a arhitecturii italiene romanice, şi esenţialmente compozită, a fost determinată de îndelungatele legături ale regiunilor respective cu lumea musulmană, normandă sau bizantină; ceea ce înseamnă că monumentele de acest gen se vor întâlni în regiunea Veneţiei şi în Italia Meridională (inclusiv Sicilia).

Centrul vital al influenţei bizantine a fost Veneţia – „Poarta Occidentului spre Orient"[3]. Bazilica S. Marco (începută în 1063, – pe locul primei bazilici ridicată între 829-832 – dar terminată în forma actuală în a doua jumătate a secolului al XII-lea) a fost construită de meşteri bizantini, reproducând structura bisericii Sf.

1 Început de arhitectul Diotisalvi în 1153. În 1358 a fost acoperit cu o cupolă piramidală octogonală; înălţimea 55 m, diametrul interior 35 m, iar al cupolei 18 m. Aici, Nicola Pisano a executat magnificul amvon, lucrând şi la decoraţia exterioară (cu busturi de sfinţi şi de profeţi).

2 Edificiul – început în 1173 de arhitectul Bonnano, a cărui construcţie a fost întreruptă la al treilea nivel din cauza cedării terenului, reluată în 1275 şi terminată complet în a doua jumătate a secolului XIV – are o înălţime de 55 m. Înclinaţia sa are o deviaţie de 4,27 m de la verticală.

3 Primul monument important al Lagunei, domul din insula Torcello (fondat în sec. VII, reconstruit în 864, iar în forma actuală în 1008) reia formele tradiţionale din Ravenna secolului VII.

Grup sculptural din lemn (către 1249). – Domul din Naumburg.

Apostoli din Constantinopol: plan de cruce greacă, cu o cupolă în centru și alte patru cupole mai mici pe fiecare din brațe, care sunt împărțite în câte trei nave, acoperite cu bolți semicilindrice cu deschiderea maximă de 11 m[1]. O structură care se abate de la principiul stilului romanic al concentrării și centralizării elementelor arhitectonice. Ornamentația interiorului – mozaicuri, sculpturi, coloane de porfir, granit și marmură, multe aduse din Orient – este esențialmente bizantină; romanicul intervine în special prin temele basoreliefurilor reprezentând – în portalul central – personificările celor Șapte arte, sau scene ilustrând ocupații legate de lunile anului.

Fațada, separată de corpul bazilicei printr-o galerie interioară, este deschisă de cinci mari și adânci portaluri, separate între ele de fascii de pilaștri și coloane, și surmontate de arhitrave sculptate cu scene biblice și de lunete cu mozaicuri, cele mai vechi datând din sec. XII (iar ultimele, din sec. XVII). Coronamentul constă într-o decorație statuară care constituie unul din cele mai importante ansambluri de sculptură gotică italiană; un ansamblu ornamental în același timp fantastic și echilibrat, de o armonie dar și de o varietate

1 Cu lungimea navei (inclusiv absida) de 56 m, diametrul cupolei centrale 13,65 m, înălțimea maximă 47,50 m. În apropierea imediată este plasat grupul Tetrarhilor și cei doi pilaștri sculptați, rarisime exemple de artă siriacă din sec. IV; monumente care contribuie la atmosfera orientalizantă creată de toate elementele bazilicii.

în care stau alături epocile și stilurile cele mai diverse[1]. – „Nu știu dacă pe pământ mai există ceva asemănător" – exclamase Petrarca, vizitând bazilica S. Marco în 1363.

În Italia Meridională influența bizantină este confruntată cu motive lombarde, pisane, orientale și normande (în catedrala din Amalfi, sau în cele din Puglia – Bari, Trani, Bitonto, Troia, Ruvo). În Sicilia – locul de întâlnire al tuturor marilor civilizații mediteraniene – și îndeosebi la Palermo, fuziunea tradițiilor normande cu cele arabe se reflectă în raportul foarte net dintre masivitatea corpurilor cubice sau paralelipipedice de factură tipic normandă[2] și cupola tipic arabă (ca în bisericile palermitane Martorana, S. Giovanni degli Eremiti, S. Cataldo, S. Giovanni dei Lebrosi, – toate din sec. XII).

Cea mai impresionantă bazilică romanico-normandă din Sicilia – și totodată una din marile capodopere ale întregii arhitecturi medievale – este domul din Monreale (în apropiere de Palermo), fondat în 1174 și terminat în scurt timp. Edificiul – fără cupolă, fără transept, cu sanctuar de tip bizantin – are fațada între două masive turnuri pe bază pătrată; trei nave terminându-se fiecare cu o absidă, cea principală de 102 m lungime, plafonul în șarpantă din grinzi descoperite, pictate și cu stalactite de tip arab. În ansamblul său, interiorul – cu cele 18 coloane de marmură cu capiteluri corintice, provenind din edificii romane – produce vizitatorului o impresie indescriptibilă, potențată și de fascinantele mozaicuri pe fond de aur, care ocupă suprafața imensă de 6 340 m^2.

Aceeași impresie extraordinară o creează și exteriorul: fațada, părțile laterale și în special întreaga parte absidală a domului sunt ornamentate cu arce încrucișate (în stil arab), de calcar și piatră de lavă, sprijinite pe coloane grațioase cu capiteluri corintice; și totul, cu o profuziune de incrustații polichrome de o splendoare cu adevărat orientală. – Același efect, arhitectural și cromatic, îl produce și claustrul benedictin adiacent, cu coloane îngemănate, cele drepte alternând cu cele lucrate în spirală, acestea din urmă cu o ornamen-

1 Alte două monumente venețiene romanice trebuie menționate: biserica circulară pe plan exterior octogonal S. Fosca din insula Torcello (sec. XI), înconjurată pe cinci laturi de un portic cu coloane și capiteluri veneto-bizantine; și domul din Murano (terminat în forma actuală în 1140), în întregime din cărămidă, cu laturile și în special grandioasa absidă dilatată într-o foarte largă curbă cu două ordine de arcade pe coloane duble – ordinul superior formând o imensă *loggia*.

2 Palatele Zisa, Cuba, Palatul Normand din Palermo; sau masivele turnuri care flanchează fațada domului din Cefalù.

Andrea Pisano: basorelief în bronz de pe poarta de sud a baptisteriului din Florența (c. 1330).

tație policromă de incrustații scânteietoare; claustru care este unanim considerat ca cel mai mare și cel mai splendid dintre toate cele create în secolul al XII-lea.

SCULPTURA. PICTURA. ORNAMENTICA

Sculptura romanică a atins apogeul în Franța (întâi în Aquitania și Burgundia, apoi în Provența); influența sa s-a extins în Anglia, Germania, Spania și Italia. Dar și din Italia a iradiat în Franța (mai ales occidentală) un filon artistic important: cel al sculpturii lombarde exprimând tendința – ilustrată de bisericile din Pavia – de a se valorifica în sine și pentru sine, de a nu mai rămâne subordonată arhitecturii. În Italia, epoca romanică a însemnat în primul rând o perioadă de renaștere a sculpturii.

În linii generale, aceleași trei tendințe fundamentale manifestate în arhitectură se reflectă și în domeniul sculpturii. În Italia Septentrională, sculptorii vor profita de lecția fildeșurilor, orfevreriei, picturii și miniaturii carolingiene-ottoniene; dar ei nu mai concep sculptura ca o funcție pur și simplu ornamentală a edificiului. Se

afirmă aici cu evidență predilecția pentru volumul plastic al figurilor; iar în locul reliefului plat, basorelieful plin și chiar altorelieful. Această predilecție va ajunge – printr-o renunțare la abstracțiile incerte ale unei simbologii – la o viziune plastică fermă și directă a realității. – Ceea ce nu înseamnă că meșterii sculptori comacini nu vor cultiva și ei (mai ales în capiteluri) fantasticul, monstruosul sau grotescul, inspirându-se și ei din fabulosul oriental al „bestiariilor"; și realizând astfel o fantasmagorie decorativă, – „un ciudat amestec de naivitate și realism, de înspăimântător și sublim; dar în care sentimentul ce domină și unifică figurațiile anticipează de pe acum seninătatea panteistă a Renașterii" (E. Lavagnino). Iar în clipa în care piatra va elibera din masa ei figura umană, atitudini, gesturi, expresii umane, sculptura va putea colabora, liberă și pe plan de egalitate, cu arhitectura. O situație care, în final, va culmina în marea sinteză a artelor – perioada gotică.

Acest moment de afirmare liberă va fi marcat și de apariția primei personalități a sculpturii italiene, Wiligelmo, inițiatorul școlii lombarde de sculptură. În primul deceniu al secolului al XII-lea el execută cele patru mari basoreliefuri (fiecare înfățișând câte trei scene din *Geneză*), precum și altele reprezentând figuri de profeți, de pe fațada catedralei din Modena. Înzestrat cu o cultură artistică vastă, cunoscător al sculpturii antice a sarcofagelor, al marii sculpturi franceze a timpului, al miniaturii și picturii contemporane (precum și – desigur – a excepționalelor basoreliefuri de bronz ale catedralei din Hildesheim), Wiligelmo – unul din creatorii celui mai viguros limbaj plastic european – își fundamentează stilul pe raportul dintre corporalitatea personajelor și fundalul scenelor, revelând o cultură artistică vastă și o remarcabilă forță dramatică.

Noutatea artei lui Wiligelmo a exercitat o influență decisivă asupra sculptorilor din Italia Septentrională. Dintre aceștia, se remarcă Maestro Nicolao (sau Niccoló) și Guglielmo da Verona, autorii uneia dintre capodoperele romanicului italian și european în general: scenele cu subiecte biblice, sculptate pe fațada bazilicei S. Zeno din Verona[1].

Cel mai mare sculptor italian al perioadei romanice, a cărui influență s-a exercitat asupra întregii Italii Centrale și Septentrionale,

1 Niccoló este și autorul unor basoreliefuri de pe portalurile catedralelor din Piacenza și Ferrara, precum și al celui mai vechi ciclu romanic cunoscut al Zodiacului (din Sagra di S. Michele, în Piemont). O capodoperă remarcabilă este și amvonul lui Guglielmo, aflat azi în domul din Cagliari.

Maria Magdalena la picioarele lui Iisus. Capitel din sec. XII. – St. Maurice, Vienne.

a fost Benedetto Antelami (cca 1150 – cca 1230), în același timp și reputat arhitect. Activitatea sa mai îndelungată și mai importantă s-a desfășurat la Parma, în al cărui baptisteriu este concentrată opera sa principală. Basoreliefurile din arhitrave și lunetele portalurilor prezintă scene biblice, medalioane cu busturi ale apostolilor și profeților, îngeri între nișe; precum și – în partea inferioară și de jur-împrejurul edificiului – animale fantastice,personificări de vicii și virtuți, contrapuse ca în textele bestiariilor. În nișele dintre portaluri Antelami și-a plasat statuile a doi profeți, precum și a lui Solomon și a reginei din Saba, în mărime naturală, și care – împreună cu David și Iezechiel din domul din Parma – sunt primele statui în *ronde-bosse* din întreaga sculptură romanică.

Opere ale lui Antelami (și ale ajutoarelor sale) se regăsesc și în interiorul baptisteriului (unde tot acest complex este plasat într-un vast și variat ansamblu de fresce, de la începutul secolului al XII-lea, de o importanță cu totul deosebită pentru istoria picturii romanice). În centru, cele 12 stele sculptate în altorelief, reprezentând

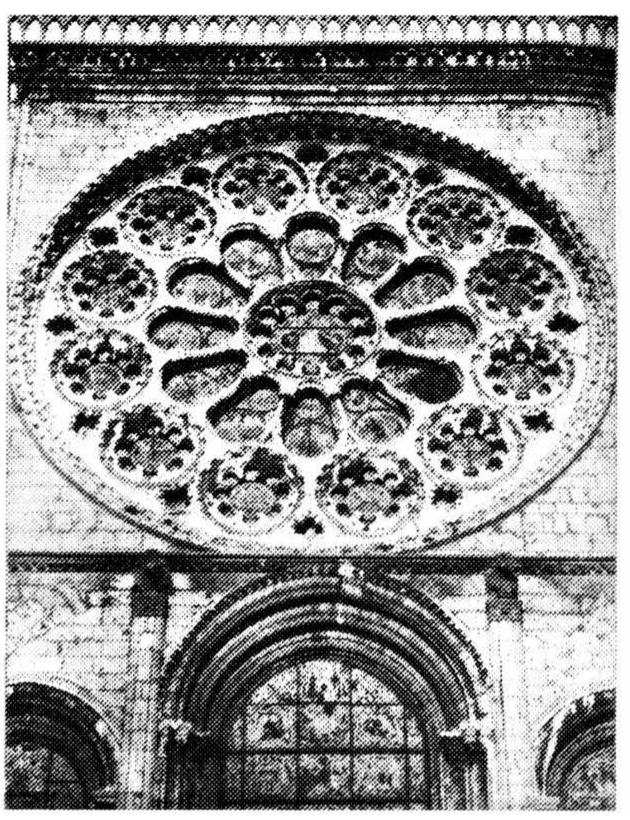
meșteșuguri și ocupații corespunzătoare lunilor anului, constituie punctul culminant al artei lui Antelami. Compoziția echilibrată și clară a scenelor, realismul ușor stilizat, siguranța și eleganța liniilor, simplitatea și firescul gesturilor, figurile exprimând o emoție umană autentică, sunt note proprii artei lui Antelami.

Formele antelamice au cunoscut o mare răspândire, - în ciclurile „lunilor" de pe fațadele multor biserici, ca și în sculptura în *ronde-bosse*. În ultima categorie, celebru este grupul S. Martino și Cerșetorul, de pe fațada domului din Lucca.

În alte regiuni, în special din Italia Meridională - unde modelele repertoriului ornamental au fost furnizate de țesăturile bizantino-sassanide ori de bronzurile arabe - dominante se afirmă a fi alte influențe (deși se percep și ecouri ale școlii lombarde). Astfel - cele bizantine în bazilica S. Marco din Veneția. Moduri și motive fie bizantine, fie arabe (sau, în genere, orientale) sunt prezente în arhivoltele unor domuri din Campania și Puglia (Amalfi, Sorrento, Canossa, Barletta, ș.a.), precum și îndeosebi în basoreliefurile de bronz ale domurilor din Pisa, Monreale, Trani. - În fine, forme clasice de derivație elenistico-romană apar - uneori alături de tendințe orientalizante - în porțile și arhivoltele unor bazilici și catedrale (Spoleto, Napoli, Benevento, Ravello, Palermo), precum și în elementele de ornamentică așa-numită „cosmatescă" (vd. *infra*).

În Lombardia (și în Piemont), pictura romanică revelează aceleași contacte cu arta din nordul Alpilor, ottoniană, - și care se traduc prin accentele de intensitate chiar dramatică ale liniilor, gesturilor personajelor și coloritului puternic, tare. Primul exemplu, de o reală valoare artistică, îl oferă ciclul de fresce - cu un marcat caracter popular - din biserica S. Vincenzo (Galliano di Cantù), consacrată în 1007. - Același energic sens plastic se întâlnește în frescele altor biserici septentrionale (S. Oleggi din Novara, S. Orso din Aosta, etc.), Influența bizantină se limitează, aici, aproape exclusiv la tematica iconografică.

În schimb, în Italia Centrală bizantinismul (în parte, provenind din Ravenna) se menține cu precădere în mozaicurile bazilicii S. Marco și ale domului din Torcello; ale celor din absidele unor bazilici din Roma (S. Maria in Trastevere, S. Clemente - inclusiv frescele din bazilica inferioară); din alte localități din regiunea Lazio (Anagni, Subiaco, Tuscania); și în special, în mozaicurile de un



Marea rozasă de pe fațada occidentală a catedralei din Chartres.
Sec. XII. - Suprafața vitraliilor acestei catedrale depășește 2000 m^2.

excepțional interes artistic din Sicilia (Palermo - Palatul regelui Ruggero, Capela Palatină și Martorana, - Monreale și Cefalù)[1].

Se distanțează mult de hieratismul bizantin ornamentația cupolei baptisteriului din Florența, - cel mai vast și mai important, din punct de vedere artistic, ansamblu mozaical din întreaga Toscana. De asemenea, așa-numita „pictură benedictină", caracterizată prin absența oricărui manierism aulic și clasicizant, și în care tratarea scenelor și a figurilor reflectă o hotărâtă interpretare populară. Exemplul cel mai pregnant, ciclul de fresce din biserica S. Angelo in Formis (lângă Capua) - purificate de simbolismul alegoric, și deci direct comprehensive, cu accente expresive aspre - rămâne unul din documentele principale ale picturii medievale italiene[2].

1 De menționat, în această ordine de idei, opera călăgărilor bazilieni greci refugiați din Constantinopol în Italia Meridională, - așa-numita „pictură baziliană" a frescelor din grotele din Puglia și din straniile și interesantele grote din Matera, capitala regiunii Basilicata.

2 Același interes - de simplu și sincer adevăr uman, de cadru viu al vieții timpului - îl prezintă frescele din turnul Palatului Poporului, din S. Gimignano.

Din contactul cu această „pictură benedictină" a rezultat seria de crucifixe pictate pe lemn, datând din sec. XII, – lucrări care constituie primele dovezi de pictură în Toscana. Genul crucifixului pictat va fi mult cultivat și extrem de popular; îl va ilustra și primul mare pictor al goticului italian, Cimabue.

De caracterul specific al romanicului italian este legată și originala ornamentică așa-numită „cosmatescă"[1], operă a mai multor familii – din secolele XII -XIV – de constructori-arhitecți și meșteri decoratori folosind marmura. Membrii acestor familii, originare în special din Roma și regiunea Lazio, își transmiteau din generație în generație tehnica sculpturii (de coloane, capiteluri, balustrade, baldachine, monumente funerare, tronuri pontificale sau episcopale, ș.a.) și a intarsierii cu minuscule bucăți de marmură în diferite culori, de porfiră și serpentină, uneori aurite sau smălțuite, de variate forme geometrice, realizând – adesori pe suprafețe întinse de paviment – un desen mozaical de un viu și pitoresc cromatism. Nu numai obiectele amintite din interiorul edificiilor erau astfel decorate, ci și porțiuni din fațade, campanile, portaluri, coloane. Elementelor acestei ornamentații, de origine bizantină și arabă, li s-au adăugat altele, derivând din tradiția clasică.

Dintre familiile meșterilor „cosmati", cea mai veche cunoscută se știe că a activat între 1108–1110. Descendenții lui Pietro Mellini au ornamentat opere în stilul gotic al lui Arnolfo di Cambio. Punctul culminant l-a atins ornamentația cosmatescă datorită activității lui Pietro Vassaletto și a fiului său (autorii claustrelor de la S. Giovanni in Laterano și S.Paolo fuori le Mura din Roma). Arta cosmatescă s-a afirmat și în afara Italiei (de ex., pavimentul unei capele a catedralei din Canterbury; sau două monumente funerare din Westminster Abbey, al căror autor este Pietro Oderisi).

ARTA GOTICĂ. ARHITECTURA RELIGIOASĂ ÎN FRANȚA

Spre deosebire de arta romanică, creată, condiționată și dezvoltându-se în principal în ambianța monastică, arta gotică este preeminent urbană: este prima formă de manifestare a unei culturi general-europene, orășenești și „moderne". Modernitatea artei pe-

1 Denumire convențională, datorată frecventelor prenume „Cosma" ale membrilor acestor familii de meșteri decoratori.

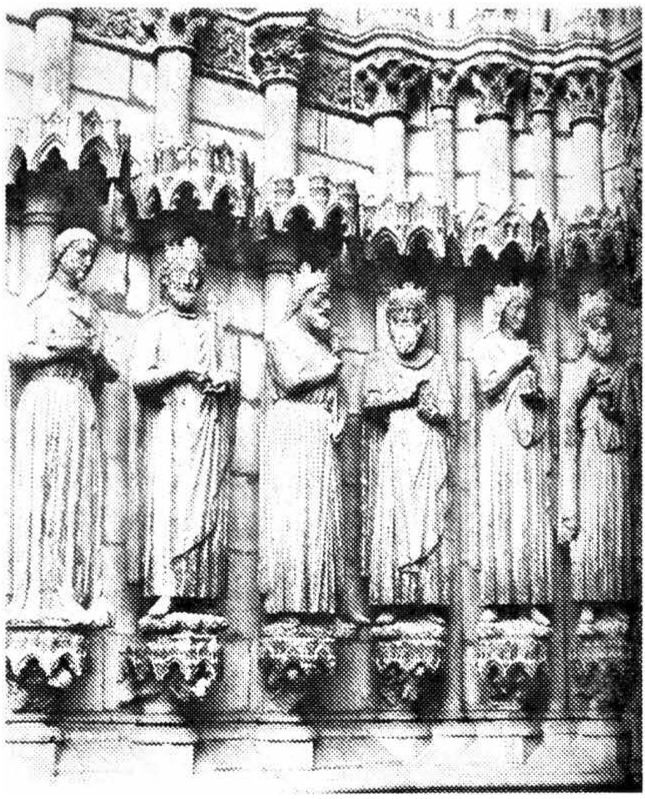
Splendida catedrală din Amiens. Construcția începută în 1218. Portalurile fațadei occidentale – 1220–1236. Turnurile, inegale, au fost terminate în sec. XV.

rioadei gotice constă în faptul că, acum, tehnica creației artistice începe să fie teoretizată; că artistul deține acum un anumit rang și o poziție bine definită în societate; că tehnica artistică a goticului este progresivă, mereu caută să depășească experiențele trecutului, îl eliberează pe artist de servituțile dogmatismului, proprii culturii bizantine și romanice; îl încurajează să-și exprime o concepție proprie, să ia o inițiativă personală, să-și afirme propria-i individualitate. Toate sectoarele culturii medievale a perioadei gotice își au, evident, importanța lor istorică în fundamentarea și pregătirea fazelor lor de dezvoltare ulterioară; dar, dintre toate, domeniul artei sale este cel care răspunde mai mult unei concepții moderne, cel care satisface în mai mare măsură valențele gustului contemporan.

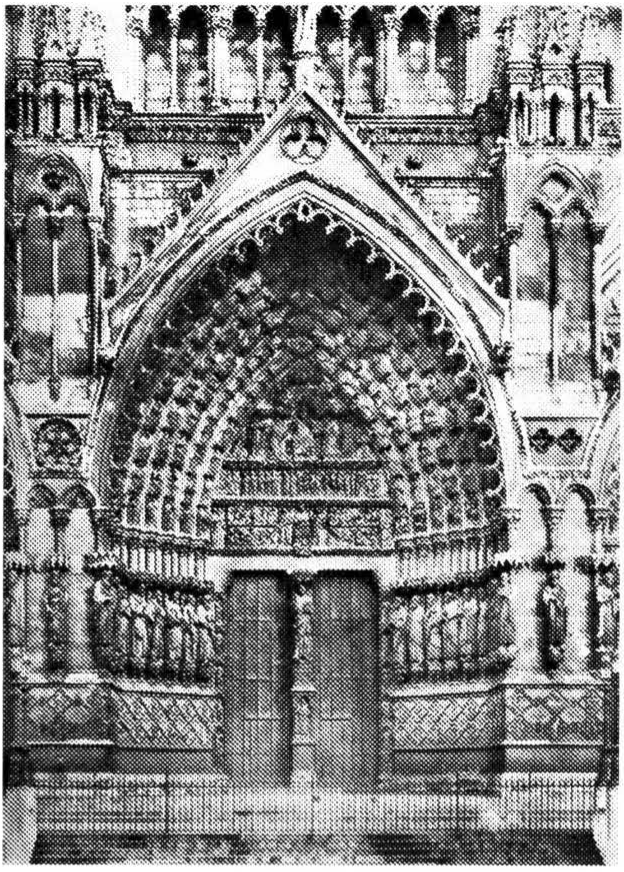
Se spune de obicei că o construcție romanică este masivă, greoaie, scundă, sobră în elemente decorative, întunecoasă și simplă

în structura ei; și că, dimpotrivă, o biserică gotică are o structură complicată, cu aparență ușoară și aeriană, cu un interior bine luminat și manifestând, întregul edificiu, o tendință marcată spre verticalitate. Asemenea definiții sunt – în fond – arbitrare, inadecvate și în orice caz, nu pot fi absolutizate. Multe biserici gotice (cf. Francis Salet) sunt scunde, simple ca structură arhitectonică, întunecoase și foarte sobru ornamentate; dimpotrivă, multe biserici romanice sunt elansate, prezintă un stil complicat, sunt bine luminate și cu o decorație, în interior și exterior, foarte bogată. – Totuși, prima impresie pe care o lasă cele două stiluri arhitectonice concordă (în linii generale) cu definițiile de mai sus.

Data apariției goticului este imposibil de precizat. Dealtfel, condițiile locale – de natură multiplă și complexă – au determinat mari decalaje de timp între construcții din diferite țări și regiuni. În Franța – țara de origine a acestui stil – prima construcție gotică din regiunea pariziană datează din jurul anului 1130; dar în alte țări goticul apare mult mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, și în secolul al XIII-lea – și chiar al XIV-lea în unele regiuni



Regina din Saba, Solomon, Irod și cei trei Magi. – Portalul sudic al fațadei principale a catedralei din Amiens. (Începutul sec. XIII).



Portalul occidental central al Catedralei din Amiens. - Către 1220–1230.

din Germania, unde va coexista mult timp cu romanicul. Chiar în una și aceeași țară sau regiune decalajele de timp sunt notabile: construcția marilor catedrale gotice din Paris și Poitiers începe în 1163; dar peste șapte ani începe construcția navei bisericii din Aulnay de Santonge, – o localitate la mică distanță de Poitiers, – care este în cel mai pur stil romanic. O mulțime de biserici romanice din Provence datează de la începutul secolului al XIII-lea (fiind deci contemporane cu catedrala din Chartres). Iar în unele claustre din Catalonia, galeriile în pur stil romanic vor fi executate în secolul al XV-lea. – Încât, dacă arta romanică este definită ca arta secolelor XI și XII, iar cea gotică, arta secolelor XIII - XV, definițiile se dovedesc din nou a fi generale și sumare.

Simbolica medievală continuă să rămână și în perioada gotică o funcție a artei; dar acum artistul va căuta, nu atât să exprime ideea de revelație, cât să reprezinte obiectul și forma concretă în care se manifestă creația divinității. În romanic domina tendința spre abstract; în gotic, dominantă este tendința spre observație (cf. René

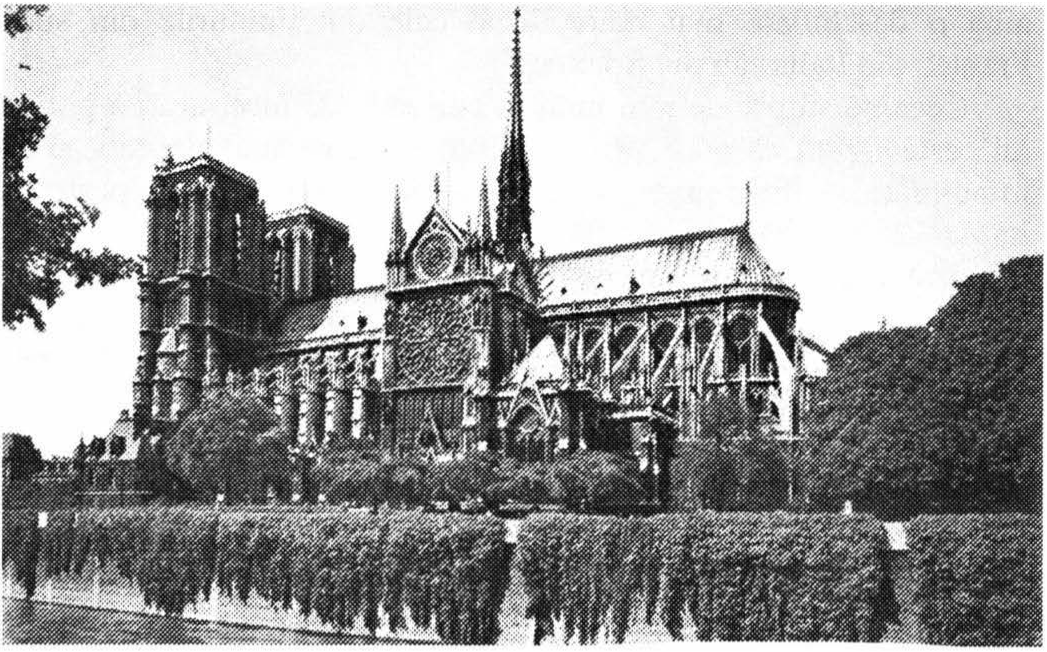
Huyghe). Goticul redescoperă natura şi lumea. Atât noua sensibilitate cât şi noile convingeri intelectuale merg, pe drumuri paralele, spre acelaşi scop: al unei reprezentări realiste. Sf. Francisc din Assisi include în iubirea sa mistică lumea realităţilor concrete, vizibile creaţii ale divinităţii, - în timp ce filosofii nominalişti combat ideile generale, afirmând că realitatea constă în cazurile particulare ale lumii concrete, primatul în actul cunoaşterii deţinându-l senzaţia, din care se nasc atât ideile cât şi imaginile[1].

Această schimbare a concepţiilor s-a reflectat şi în artă. Realităţile naturii vor lua locul abstracţiilor. „Începând cu impulsul dat de spiritul pe care îl vom numi *gotic* s-a creat convingerea noastră de azi că realitatea vizibilă este imediată, adică accesibilă simţurilor noastre /.../ Din acea zi, arta a început să devină realistă /.../, ceea ce implică credinţa în realitatea fundamentală a realităţilor sensibile, vizibile" (R. Huyghe).

Ca aspect, noutatea pe care o prezintă imediat privirii o biserică gotică în comparaţie cu cea romanică este lungimea (în Franţa, depăşind adeseori 100 m) şi înălţimea edificiului (între 20-50 m); precum şi în interior, nava centrală care este mult mai înaltă decât navele laterale. Faţada este, în general, flancată de două turnuri foarte înalte (multe neterminate, fără fleşe, sau inegale ca formă şi proporţii, al doilea turn fiind construit mai târziu); între cele două turnuri - o mare rozasă; iar în zona inferioară, având trei sau cinci portaluri (dar în Anglia de obicei unul singur). Laturile edificiului sunt sprijinite de caracteristicii arc-butanţi (sau de arce „rampante" - când, spre a sprijini pereţii foarte înaltei nave centrale, arcbutanţii se repetă la două sau trei nivele suprapunându-se), care consolidează contraforţii, contrabalansând astfel presiunea laterală a bolţilor. Un turn-lanternă, de asemenea foarte înalt, este plasat deasupra încrucişării transeptului cu nava centrală.

După care, urmează particularităţile regionale. Astfel, în Anglia bisericile gotice se disting printr-o mai puternică impresie de forţă şi de masivitate a zidurilor, prin marmurile policrome folosite în decoraţia pilaştrilor şi printr-o mai mare abundenţă a elementelor decorative constând în special din nervurile bolţii, care în faza

1 Albert cel Mare îl venera pe Aristotel pentru că acesta „cunoştea cel mai bine natura"; Toma din Aquino susţinea că sufletul trebuie "să-şi tragă întreaga cunoaştere din sensibil"; iar Robert Grosseteste - că raţiunea nu poate suplini „nici observaţia vizuală, nici chiar operaţia manuală" (Cf. R. Huyghe).



Catedrala Notre-Dame din Paris (1163–1250).
Vedere generală a laturei meridionale.

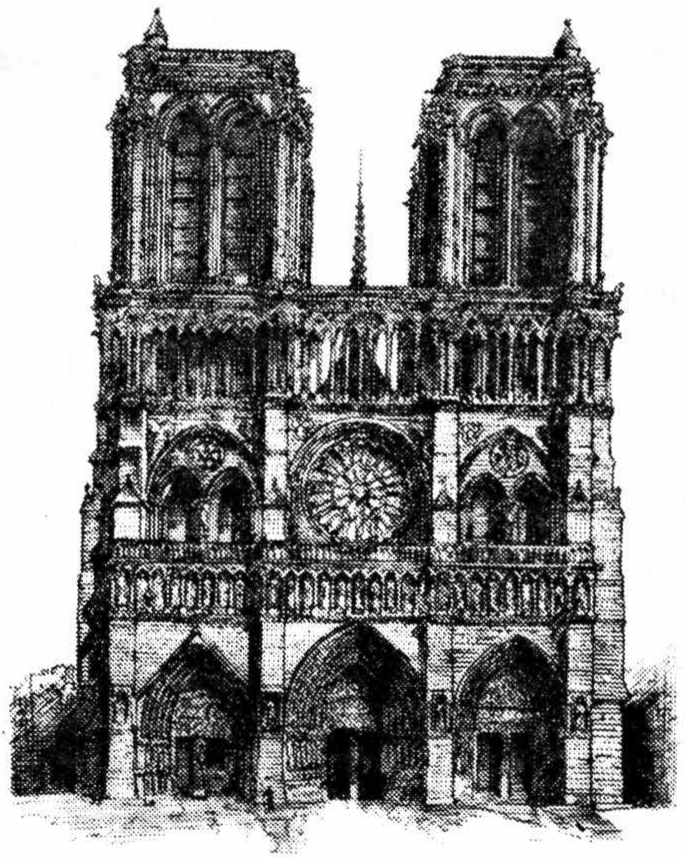
stilurilor „decorativ" și „perpendicular" acoperă întregul plafon. În Germania, tipică este *Hallenkirche* – catedrala cu nave de înălțime egală. În Italia, goticul prezintă alte caractere: navele nu sunt excesiv de înalte (deci, nici arcele ogivale nu vor fi atât de ascuțite ca în Franța), iar între nava centrală și cele laterale nu este o prea mare diferență ca înălțime. Frecvente sunt în Italia motivele orizontale – în interior și în exterior – care, drept consecință, diminuează verticalismul accentuat al edificiului; iar în perioada goticului târziu se remarcă o exuberanță decorativă cu totul caracteristică goticului acestei țări.

Și în cazul goticului este de notat influența climatului dintr-o anumită țară asupra unor aspecte ale arhitecturii. Astfel, la catedralele din Franța portalurile fațadei vestice – în număr de trei sau de cinci – care conduc direct în nave sunt întotdeauna mari, largi; în timp ce în Anglia, țară cu vânturi puternice și dese rafale de ploi, fațada vestică are o singură intrare (ca la catedralele din Lincoln, Gloucester, Canterbury, Exeter, etc.). Portalurile sunt însă plasate pe laturile de sud și nord ale edificiului, dau acces în navele secundare, sunt înguste și adânci, concepute ca o pavăză împotriva intemperiilor amintite. Din aceleași motive, și acoperișul va fi mai înalt decât în regiunile sudice, unde ploile și zăpezile sunt mai puțin abundente. În fine, în nord lumina zilei fiind mai slabă, și ferestrele vor trebui să

aibă o deschidere mai mare decât cele din ţinuturile din sudul Franţei, din Italia sau din Spania.

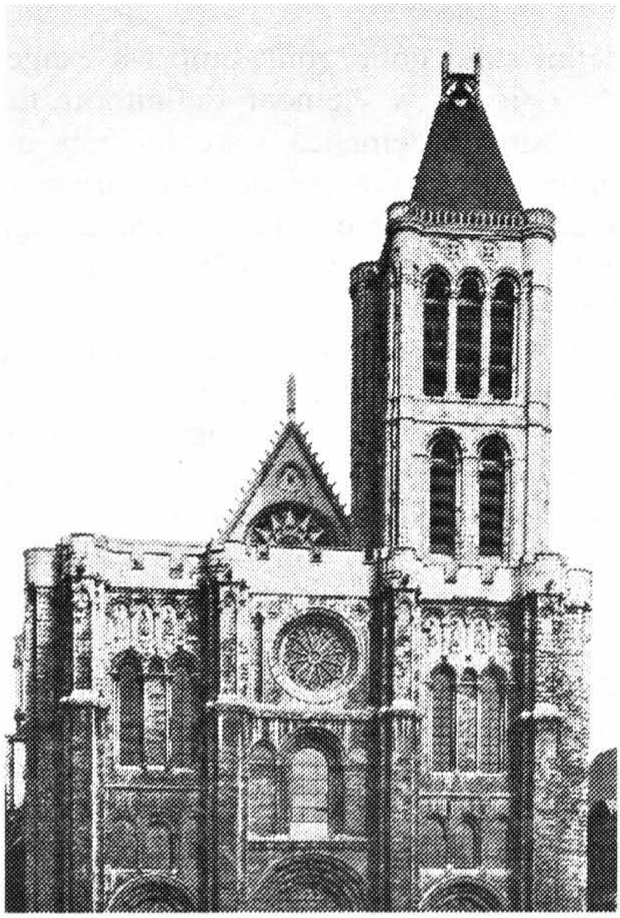
Ceea ce surprinde mai întâi în perioada de începuturi a goticului[1] este faptul că acest stil a apărut, s-a constituit definitv şi s-a impus fără să întâmpine nici o rezistenţă; a fost adoptat peste tot, implantându-se fără luptă. Unii istorici de artă îl consideră o dezvoltare firească, logică, rezolvând probleme tehnice care se puseseră anterior, – deci o împlinire a romanicului: stil care, „dacă privim bine lucrurile, nu este decât o aspiraţie, arzătoare şi de scurtă durată, spre gotic" (R. Schneider).

O afirmaţie ce trebuie luată cu multe rezerve. Goticul „nu derivă în întregime din stilul romanic, pentru că el rezidă pe un element de



Faţada catedralei Notre-Dame din Paris, construită între 1218–1235
Faţadă de un geometrism desăvârşit, dar
cu cele două turnuri neterminate, rămase fără fleşe.

1 Termenul „gotic" este convenţional şi impropriu referindu-se la artă, în speţă la arhitectură, care nu datorează nimic vreunui aport al goţilor (stilul gotic este o creaţie a Franţei). Iniţial, din perioada Renaşterii şi până în epoca romantică, avea o conotaţie peiorativă, cu sensul de „barbar".



Începuturile goticului în Franța: bazilica din Saint-Denis, panteonul regilor Franței (fațada 1137-1144).

structură cu totul nou și pe un principiu decorativ cu totul diferit. Cu toate acestea, el poate fi considerat ca un rezultat final al stilului romanic, întrucât aduce soluția căutărilor care îi preocupau pe meșterii romanici. Numai goticul a permis să fie înălțate edificii ușoare, luminoase și solide, cu toate că sunt boltite. Până în zilele noastre n-a fost încă depășită priceperea meșterilor constructori gotici, și toate soluțiile găsite de atunci încoace sunt inferioare celor ale lor" (C. Enlart). Fără a continua să-și subordoneze celelalte arte care contribuiau la ornamentarea sa – cum procedase edificiul romanic, – arhitectura rămâne „regina", culmea științei constructive, a tehnicii care nu numai că își rezolvă perfect problemele ei specifice, dar creează totodată și cele mai impresionante efecte de ordin estetic. În această privință, „stilul gotic a dus până la punctul cel mai înalt logica raționamentului construcției, principiul echilibrului obținut prin opoziția forțelor și predominanța golurilor asupra plinurilor" (*Idem*).

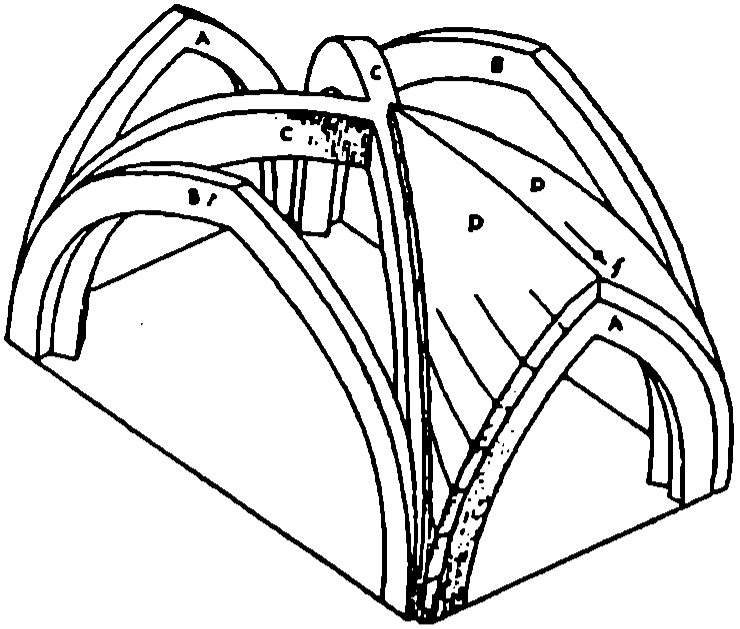
Pentru a defini stilul gotic, mult timp s-a exagerat importanța arcului frânt (a ogivei) ca element definitoriu fundamental. În realitate, dacă folosirea sistematică a arcului frânt în locul celui în plin cintru a intrat într-adevăr în definiția arhitecturii gotice, în schimb intersectarea a două arce dispuse diagonal, ogiva în sine (dar nu încrucișarea de ogive care susține bolta) era de uz curent încă din jurul anului 1100 – deci cu aproximativ o jumătate de secol înainte de începutul goticului, – și chiar intrase ca un element propriu multor școli de arhitectură romanică (din Burgundia, Provența, Périgord). De fapt, elementele caracteristice ale stilului gotic sunt altele trei: bolta pe ogive (iar nu pe arce semicirculare), arcul butant (sprijinind în exteriorul edificiului presiunea laterală a pereților) și un tip de ornamentație cu totul nou, – care nu se mai supune unei tradiții cu valoare de dogmă, ci se inspiră din observația directă a naturii.

Nu este însă necesar ca toate aceste trei elemente să se găsească reunite în unul și același edificiu; unele școli gotice nu folosesc arcul butant (de exemplu, în Italia aproape niciodată), și în multe biserici gotice nu se întâlnesc arce frânte de boltă, pentru simplul motiv că nu aceste biserici sunt boltite. Pe de altă parte, aceste elemente definitorii nu au apărut peste tot la aceeași dată; stilul gotic este definitiv constituit și perfect realizat către 1150; dar bolta pe încrucișare de ogive apare în Burgundia către 1130, iar în Anglia către 1120 – dacă nu chiar înainte[1]. În schimb, alte sisteme de boltire nu au fost abandonate decât mai târziu, după ce goticul se impusese demult[2].

Așadar, din punct de vedere tehnic marea inovație a constituit-o așezarea bolții pe o încrucișare de ogive, pe armătura de nervuri diagonale de sub boltă, care porneau de la nașterea arcelor frânte. Constructorul încredințează nervurilor un rol esențial: bolta stă pe

1 Catedrala din Durham se pare că a fost de la început proiectată să fie în întregime boltită; bolțile corului, început în 1104, au fost însă ulterior reconstruite; s-a păstrat doar bolta brațului nordic al transeptului – cea mai veche din Anglia – și cele ale navelor laterale (1120). O navă laterală a catedralei din Gloucester a fost boltită pe ogive între 1100-1120.

2 „Și niciodată n-au căzut complet în desuetudine; iar în regiunile unde se construiau cupole, s-au făcut uneori sub acestea aplicații de ogive, o combinație ilogică, a cărei utilitate nu putea fi decât decorativă" (C. Enlart). – Arcul în plin cintru va continua să fie folosit încă mult timp și de arhitectura gotică (dar nu în marile arcade, ci la arcaturi, ferestre, triforium, portaluri, – și mai ales în arhitectura civilă).



Bolta gotică pe încrucișare de ogive.
A=arcul ogival al navei; B=arcul bolții transeptului;
C=nervuri diagonale (în număr de 4, 6 sau chiar 8),
pe care arhitectura gotică le-a adăugat bolții romanice;
D=extradosul bolții – panouri independente, suportate de nervuri.

acest schelet de nervuri. „Nervurile preiau pe seama lor cea mai mare parte a sarcinii (a presiunii bolții – n.n. O.D.) și o convertesc în apăsări; iar aceste apăsări se propagă urmând planurile verticale ale nervurilor" – explică Aug. Choisy. Grație nervurilor bolțile se ușurează mult, apăsările nu se mai exercită pe segmentele, pe compartimentele bolții, ci se localizează îndreptându-se spre punctele de rezistență de care constructorul dispune. Folosirea arcului frânt diminuează apăsările verticale, permițând totodată și reducerea grosimii zidurilor pe care bolta nu mai apasă acum; greutatea bolții se descarcă în contraforții zidului exterior, aceștia sunt sprijiniți de arc-butanții degajați de ansamblul construcției, susținând pereții navelor laterale și, înălțați deasupra acestora, ai navei centrale. Arcul butant deci echilibrează apăsarea laterală a bolții de piatră, opunându-i o apăsare inversă tocmai în punctele unde presiunea bolții este mai puternică; ceea ce permite ca zidurile să fie înălțate cât mai sus, să le dea o mai mare stabilitate și să deschidă ferestre mari în nava centrală.

Distribuția apăsărilor verticale ale bolții în pilaștrii compuși din interiorul edificiului și descărcarea prin nervurile ogivei în contraforți reduc considerabil funcția portantă a pereților laterali; edificiul

gotic se susţine prin această bine-calculată carcasă (de ogive, nervuri, pilaştri, contraforţi, arc-butanţi). În felul acesta în pereţi se vor putea deschide ferestrele ale căror dimensiuni erau de neconceput într-o construcţie romanică; încât, un întreg perete va putea fi înlocuit printr-un imens vitraliu: exemplul celebru Sainte-Chapelle din Paris este edificator[1].

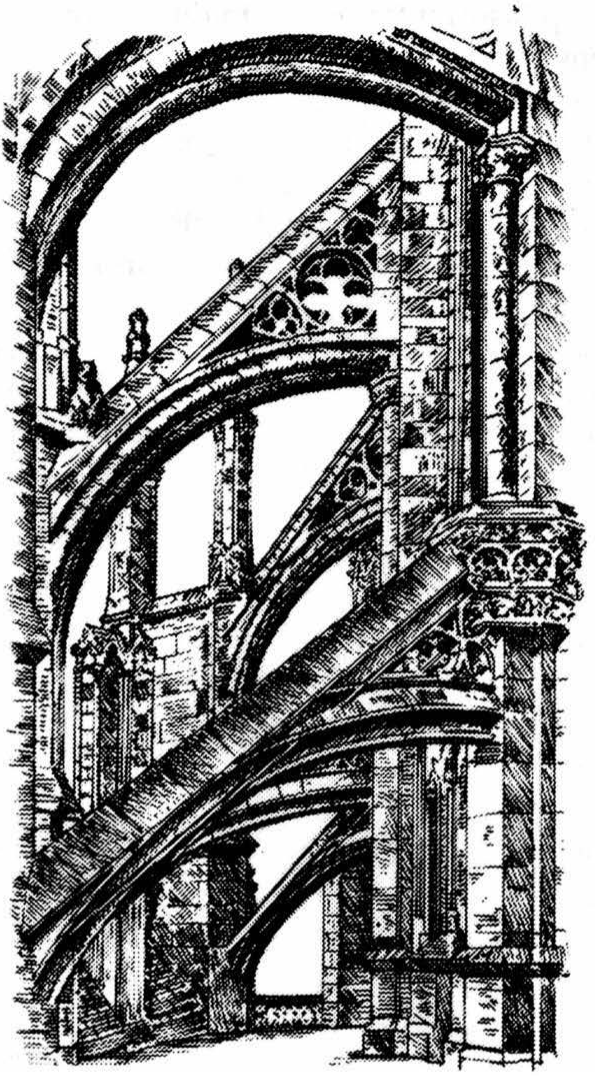
Sistemul bolţii pe armătura nervurilor ogivei şi al arc-butanţilor, permiţând raportarea împingerilor pe un număr mic de puncte, precum şi acoperirea unor suprafeţe mari fără a aglomera prea mulţi suporţi din interiorul edificiului a înmulţit aproape în mod nelimitat planurile bisericilor. Rotondele au devenit acum foarte rare (dar în Italia s-au păstrat ca baptisterii). Absidele gotice au în general un plan poligonal; multe biserici au însă capătul estic terminat printr-un perete drept.

Arhitectura gotică urmăreşte reducerea elementelor şi unificarea edificiului; ca atare, criptele sunt suprimate (relicvele fiind plasate acum în altar sau în spatele altarului), locul baptisteriilor este luat (cu excepţia Italiei) de o capelă care face corp comun cu biserica. Transeptul cu nave colaterale este frecvent; planul cu două transepturi se întâlneşte cu totul excepţional. Întrucât bolta gotică poate acoperi spaţii largi, planul cu o singură navă este răspândit. În locul nartexului, este preferat porticul – fie închis, fie astfel deschis încât ia forma unui baldachin. Turnurile pe centrul faţadei sunt rare; bisericile mari au turnuri şi pe extremităţile transeptului[2]. Multe catedrale şi biserici mari au rămas – din lipsă de fonduri, sau din cauza vicisitudinilor vremii, războaie, foamete, etc. – cu turnurile-clopotniţe neterminate, lipsite de fleşe[3].

1 „Trebuie spus categoric că goticul, în măsura în care disprețuiește piatra și tinde să o suprime în profitul suprafețelor de sticlă ale vitraliilor, reprezintă un fel de hiat în istoria arhitecturii din Franța, o sfidare a legilor celor mai constante ale arhitecturii. După această perioadă – s-ar putea spune: aberantă, – arhitectura clasică va relua exact aceleași principii ale arhitecturii romanice, și va fi o arhitectură a pietrei și a volumelor masive. Arhitectura contemporană revine la principiile aberante ale acestei arhitecturi gotice, suprimând zidurile; dar din motive tehnice și de economie, iar nu – ca în arta gotică – din rațiuni estetice" (Fr. Salet).

2 Catedrala din Laon are 5 turnuri, dar trebuia să aibă 7; pentru cea din Reims erau proiectate 6, iar pentru cea din Chartres, 8.

3 Întrucât erau construite în şarpantă, s-au păstrat foarte puţine fleşe originale; cele de la Notre-Dame din Paris sau de la Sainte-Chapelle au fost reconstruite în secolele XVII şi XVIII. Cea mai bine păstrată (dar datând din sec. XVI) este fleşa catedralei din Amiens, gotică în structură, dar cu ornamentaţie de Renaştere. Cele ale catedralelor din Beauvais şi Rouen, tot din sec. XVI, nu sunt în stil gotic.



Arc-butanți gotici de o supremă eleganță și decorativism arhitectonic, sprijinind în exterior corul catedralei din Évreux. Sec. XIV.

Aparciajul (modul de așezare a zidăriei) este mai îngrijit ca în perioada anterioară; piatra este mai bine ecarisată și suprafața zidului mai netedă. Cărămida este folosită ceva mai mult ca înainte, mai ales începând din sec. XV. Pentru a fixa mai solid blocurile de piatră unele de altele constructorii folosesc crampoane de metal (cum procedau și romanii). – Arc-butanții iau forme diferite; cu cât edificiul era mai înalt, soluțiile tehnice ce se impuneau și deci formele arc-butanților devin mai complicate. Întâi, printr-o suprapunere de două arce, primul sprijinind nava laterală, al doilea nava centrală, mai înaltă. Apoi, arcul dublu, unul în prelungirea celuilalt, – arcele fiind separate de un înalt pilastru, grație căruia spațiul de sărit este divizat în două; și cum cele două arce (volee) se

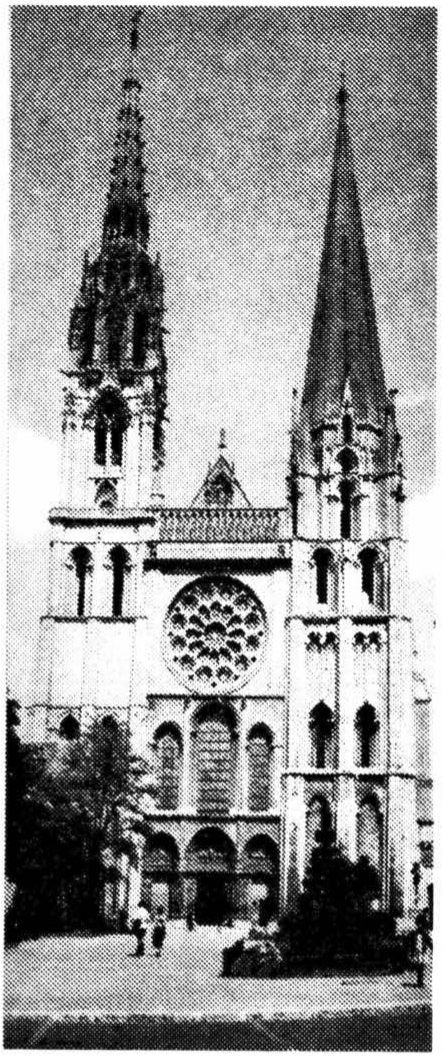
sprijină pe acest pilastru intermediar în direcții opuse, ele acționează asupra lui în sens contrar[1].

Problema scurgerii apei de ploaie de pe acoperiș s-a căutat a fi rezolvată în diferite feluri. Mai întâi, prin jghiaburi de piatră ale căror capete sculptate, mult ieșite în afara peretelui (numite *garguie*), proiectau apa departe de zidul clădirii. (Garguiele – având formele cele mai fanteziste, capete, busturi, trupuri de oameni sau de animale, reale sau fantastice – au rămas în uz și în perioada Renașterii). Apoi, sistemul acesta fiind imperfect (când edificiul era prea înalt, apa din garguie se prelingea pe zid, degradându-l), s-a recurs la jghiaburi acoperite, practicate în arc-butanți. Încă din sec. XIII, canalul acoperit este condus peste arcul butant, sprijinit pe acesta și susținut de o ușoară arcatură, de un real efect decorativ (catedrala din Amiens).

Fațada unei biserici gotice deține un loc mult mai important din punct de vedere artistic decât cea a unui edificiu romanic, fiind partea cea mai ornată a edificiului, dar și cea care pune cele mai multe și delicate probleme constructorului, – atât din cauza dimensiunilor ei excepționale, cât și din nevoia de a se racorda cu turnurile și cu portalurile care îi sunt integrate. Marea diversitate a problemelor de rezolvat și a soluțiilor găsite explică și diversitatea neobișnuită a fațadelor gotice. Dificultățile proveneau din faptul că edificiul nu era construit deodată, continuativ; când lucrul era reluat după pauze adeseori foarte lungi, noii constructori n-au mai acceptat vechile soluții; de aici numărul foarte mic de fațade care să aibă o adevărată unitate de stil.

Pe de altă parte, cum majoritatea edificiilor se construiau începând cu corul și continuând apoi cu nava principală și cu absida, la construirea și ornamentarea fațadei se ajungea abia la urmă, când și resursele materiale erau epuizate, și elanul religiozității scăzuse în intensitate. Acestea explică de ce multe catedrale rămâneau neterminate (cele din Sens, Meaux, Auxerre, ș.a.). Uneori, ritmul foarte încet al lucrului la fațadă – care putea dura mai multe decenii, și chiar mai bine de un secol – explică și eventualul amestec de stiluri diferite (la catedralele din Rouen, Bourges, Tours, etc); alteori, când

1 Pentru arc-butantul prin suprapunere de arce, exemplul clasic îl oferă catedrala din Évreux (sec. XIV); pentru arcul în prelungire („á double volée") – marile catedrale din Bourges, Reims, Amiens; sau biserica S. Ouen din Rouen, unde acest sistem apare în forma sa perfectă.



Fațada occidentală a catedralei din Chartres. – Sec. XII.

din cauza prăbușirii turnurilor (cum s-a întâmplat la catedralele din Sens sau Bourges) s-a trecut la reconstrucția lor, nu s-a mai ținut seama de concepția, de stilul inițial. Foarte puține sunt fațadele complete, realizate așa cum au fost de la început concepute; dintre cele franceze din sec. XII, fațadele catedralelor din Laon, Paris, Noyon și Reims sunt singurele (cf. A. de Lasteyrie)[1].

Turnurile gotice – mult mai elegante și mai îndrăznețe decât cele romanice – sunt de două feluri: lanterne – plasate aproximativ la mijlocul axei edificiului și, prin ferestrele de la bază, sporind iluminația interiorului – și clopotnițe. Turnurile, pe plan pătrat (sau – mult mai rar– octogonal) se termină de regulă cu fleșa, extremitatea

1 Numărul celor construite în sec. XV, în stil flamboaiant, este mai mare; de asemenea, al celor construite la începutul sec. XVI.

ascuțită, în formă de piramidă sau de con, din piatră sau șarpantă acoperită cu țiglă, servind de acoperiș turnului. Impresia de verticalitate și de puternică elansare a unei construcții gotice este creată în mod deosebit de înălțimea fleșei.

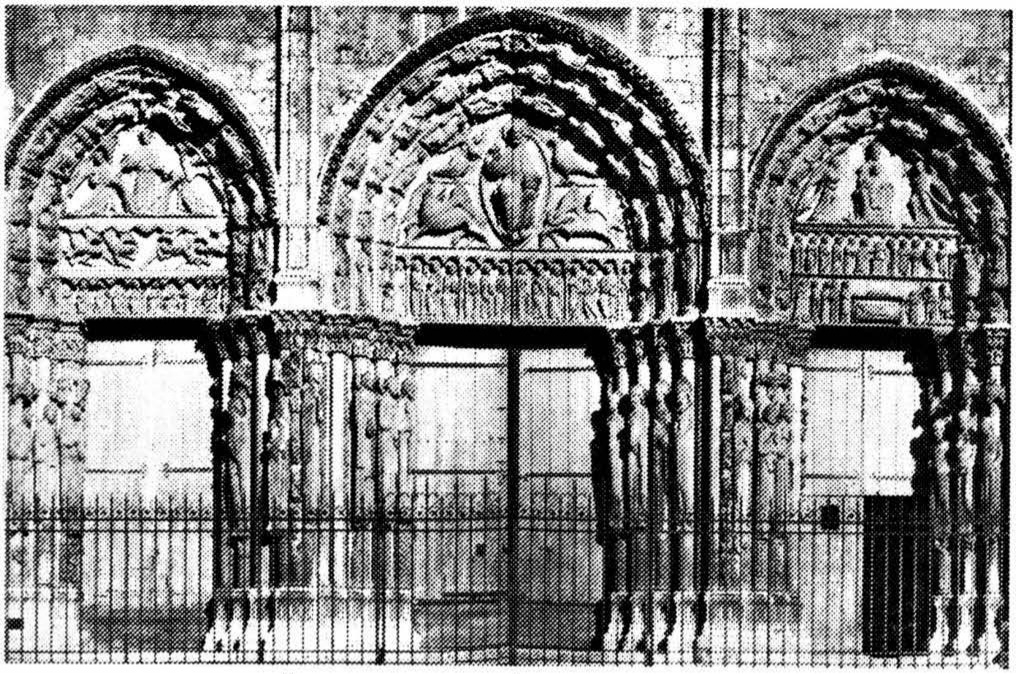
Soclul continuu de la baza edificiului, montanții verticali ai portalului[1] precum și pilastrul său central, vuta și timpanul, sunt bogat ornamentate cu statui și basoreliefuri. În apropierea imediată a portalului, statuile în *ronde-bosse* în mărime naturală (și chiar mai prelungite: „statui-coloane") sunt așezate pe console și au deasupra un fel de baldachine legate de capitelurile unor colonete; iar pe pilastrul din centrul portalului este plasată statuia fie a lui Hristos, fie a Fecioarei, fie a sfântului patron al bisericii. Unele timpane sunt decorate cu un simplu basorelief; altele nu sunt sculptate deloc, ci ocupate de o decorație lucrată în sticlă, asemănătoare unei ferestre (ca la portalul central al catedralei din Reims).

Ferestrele gotice sunt în general mai simple decât cele romanice, în sensul că ornamentația lor se rezumă la câteva muluri. Forma este variată; mai obișnuită este cea de lance, prelungă și îngustă, divizată sau nu de una, două sau trei giurgiuvele verticale, terminată printr-un desen de ogivă încadrând o treflă, un cerc, etc. și formând rețeaua de fixare a bucăților de sticlă. În faza de maturitate deplină a arhitecturii gotice, ferestrele de dimensiuni enorme, ocupă întregul spațiu (travee) dintre doi pilaștri ai peretelui (de ex. la Sainte-Chapelle, în biserica superioară; sau ferestrele absidei domului din Milano). Ferestrele circulare sunt de dimensiuni reduse (*oculi*) sau gigantice și decupate de o complicată rețea de piatră fixând bucățile de sticlă: sunt faimoasele rozase de pe fațadele principale sau laterale[2].

Între elementele decorative să mai amintim și capitelul coloanelor, aproape întotdeauna derivat din cel corintic. Capitelurile ornate cu figuri umane și animale sunt – în sec. XIII și următoarele – cu totul excepționale, menținându-se doar în unele claustre. – În fine, cheile de boltă ale încrucișărilor de ogive sunt de obicei ornate

1 „Portalurile gotice continuă tradiția portalurilor romanice /.../. Fațadele cu trei portaluri sunt acum mai obișnuite, chiar la bisericile de dimensiuni medii, fără nave laterale" (C. Enlart).

2 Desenul acestor nervuri – evocând o lance, sau formând arcaturi asemenea unor raze (fr. *rayon*), sau cu contururi fluctuante de flacără (fr. *flamme*, și verbul *flamboyer*), – a dat numele diferitelor subperioade ale goticului: lancеolat (de la începuturi până către 1250), reionant (aprox. între anii 1260–1370) și flamboaiant (între cca 1380–1540). – Denumiri cu totul arbitrare, întrucât derivă de la denumirile unor elemente secundare ale artei gotice.



Catedrala din Chartres: „Portalul Regal". – vedere de ansamblu.

cu un medalion sculptat, redând fie frunze așezate simetric, fie blazoane – motiv frecvent către sfârșitul perioadei gotice, – fie un basorelief reprezentând un personaj (ca, în sec. XIII, la catedrala din Chartres), sau chiar o mică scenă, religioasă sau profană.

Din jurul anului 1380 se afirmă stilul flamboaiant, ultima sinteză și ultimul progres al goticului, care de-acum încolo va domina până în epoca Renașterii.

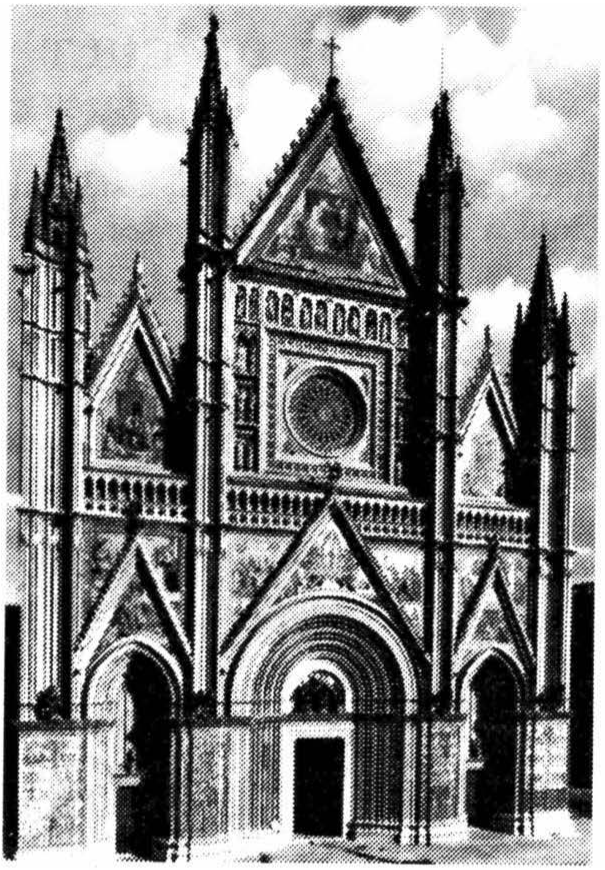
Reprezentând o exagerare și o decadență a artei gotice, „fără a aduce nimic nou în tehnica construcției, stilul flamboaiant se caracterizează printr-un sistem decorativ cu totul deosebit, care, aplicat fără excepție celor mai mici detalii, produce un efect puternic și o armonie de ansamblu" (C. Enlart). În țările occidentale (și ale Europei Centrale) noul stil nu se va inspira într-atâta din modele franceze, ci își va crea propriile sale modalități, locale; încât se poate vorbi de un stil flamboaiant germanic, venețian, portughez („manuelin"), englez („perpendicular") – și chiar cipriot (un amestec de gotic și bizantin).

În arta flamboaiantă, pilaștrii compuși prezintă colonete care nu mai răspund doar apăsării arcelor, ci și diferitelor muluri ale arcadelor[1]. Capitelul este aproape suprimat, în schimb baza coloanei

1 Pilaștrii ajung să fie compuși dintr-un fascicul de colonete în număr egal cu cel al nervurilor care țin bolțile și care se descarcă apoi în colonete.

devine mai masivă; coloana apare nu ca un suport, ci ca o continuare directă a braţului în coborâre al unui arc al bolţii. În plan, pilastrul compus desenează curbe concave asociate altora convexe, – ceea ce dă pilastrului o mişcare, o ondulaţie şi o mai mare varietate de combinaţii. Caracteristic este apoi arcul în acoladă (în arcaturile portalurilor şi ferestrelor). Cornişele celor mai multe edificii în acest stil sunt compuse doar din muluri. Folosirea cărămizii în construcţia

Cele mai importante centre artistice din Occident (între 1075–1200)
1. Artă romanică. – 2. Artă gotică. – 3. Tradiţie carolingiană. –
4. Tradiţie romană. – 5. Influenţe bizantine. –
6. Pictură miniaturi. – 7. Monumente cisterciene.



Fațada domului din Orvieto. – Sec. XII–XIII.

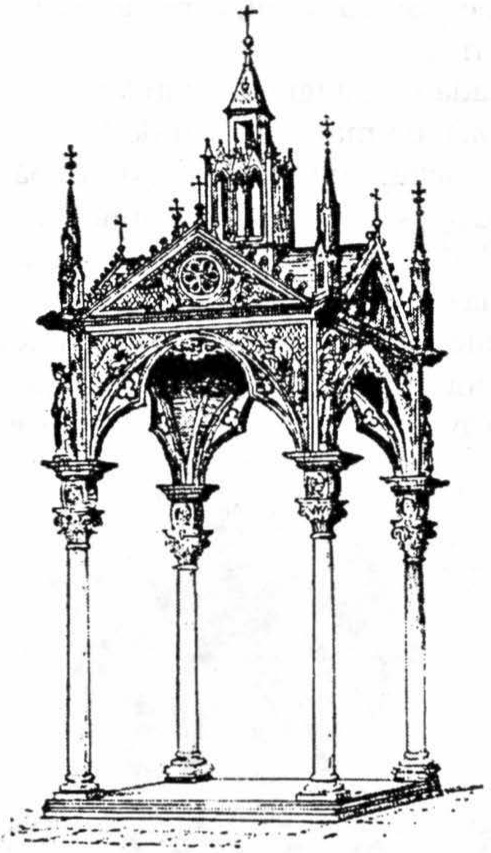
pereților este mult mai frecventă; și pentru a crea efecte de culoare, cărămida este asociată cu piatra. Arcele butante sunt complicate în mod inutil, nu mai au un rol funcțional, dându-li-se doar o valoare ornamentală. Cele mai multe edificii au, drept coronament, jgheaburi cu garguie foarte mult ieșite în afară, complicat sculptate și susținute de console ornamentate. „Personaje grotești și animale de toate felurile, reale sau himerice, sunt motivele acestor garguie; nu sunt excluse nici glumele vulgare sau licențioase" (*Idem*).

În interior, multe biserici au de-a lungul ambulatoriului numeroase capele laterale rectangulare. Capelele absidei apar în exterior mai puțin proeminente; încât absida își păstrează de obicei o linie curbă. Ferestrele au, în continuare, dimensiuni considerabile (rozasa de pe fațada catedralei din Reims are diametrul de 12 m), – cu atât mai mult cu cât triforiul fiind suprimat, fereastra coboară până aproape de nivelul arcadelor. Nervaturile ei, de piatră, sunt legate în curbe și contracurbe, aspectul lor ondulat evocând formele în continuă mișcare ale flăcărilor: de unde, termenul de „stil flamboaiant".

ACCESORII DE CULT

Un element care servește desfășurării serviciului religios are drept scop amplificarea acusticii edificiului. Este vorba de un sistem pe care constructorii și l-au însușit încă din sec. XI, când au început să-l studieze așa cum era practicat și în teatrele romane, și care consta în incastrarea în zidărie (în special în cea a bolților) a unor vase acustice. Având forma comună, artizanală, de simple ulcioare mari obișnuite, de lut ars, introduse în pereți și lăsându-li-se la suprafața zidului doar deschiderea gurii, aceste vase captau și retrimeteau undele sonore, amplificându-le: o practică ce fusese cunoscută și de arhitecții bizantini, dar uitată timp de secole. Exemplele sunt numeroase – din Franța și Țările de Jos până în Danemarca și Polonia, și din Suedia până în bisericile din Cipru. – Interesant de menționat este și faptul că folosirea în construcții a unui asemenea sistem a rămas în uz până în sec. XVII.

Pavimentele originale din biserici datând din perioada romanică sunt foarte rare; obiceiul fiind ca mulți decedați să fie înmormântați în biserică, pavimentul a fost înlocuit progresiv cu dale funerare. Dar pavimentele merovingiene și cele carolingiene erau de multe ori lucrate în mozaic, – procedeu continuat până în sec. XII; după care, perioada gotică l-a înlocuit cu combinații de piatră, marmură și teracotă. Tehnica aceasta a continuat multe secole în Italia, țară care dispunea de marmură. Mozaicul pavimental s-a menținut în Franța (unde marmura lipsea), desenând animale, medalioane, figuri biblice, alegorice și zodiacale, etc. – Un alt mod de decorație pavimentală consta în incizarea dalelor de piatră, desenându-se în felul acesta siluete de figuri și scene întregi; în șanțurile incizate se introducea mastic negru cu bistru, uneori cu o culoare roșie sau albastră. Procedeul acesta, imitat și în dalele de teracotă, prezenta avantajul că desenul rămânea – datorită adâncimii inciziei – nealterat. Alteori, în sec. XIV pavimentul era încrustat cu plumb trasând siluetele. Arta unei asemenea încrustări a dalelor atinge punctul cel mai înalt în pavimentul de marmură din catedrala din Siena, unde cele 54 mari compoziții, incizate sau cu intarsii negre, albe și în alte culori, au fost lucrate de 40 de meșteri-artiști (între 1369-1547), – dintre care se pare că primul desenator a fost Duccio. – Între ornamentele pavimentale cele mai semnificative este și motivul (anterior creștinismului, dealtminteri) al „labirintului": o rozasă cir-



Baldachin plasat deasupra altarului (*ciborium*), executat în argint, în 1296. – Biserica S. Maria in Cosmedin, Roma.

culară sau octogonală, plasată de regulă în centrul bisericii (în catedralele din Amiens, Arras, Bayeux, Chartres, Reims, Sens, ş.a.), constituită dintr-o singură linie, condusă simetric de la un punct al circumferinţei spre centru[1].

Altarul, accesoriul cel mai important al edificiului de cult, în forme diferite (de masă cu unul, cu patru sau cu mai multe picioare, – de sarcofag, de chivot ş.a.), poate fi din lemn, piatră, marmură, fildeş în plăci sculptate, lemn acoperit cu aur sau argint, cu figuri şi scene întregi lucrate *au repoussé*. Începând din perioada gotică, odată cu dispariţia criptelor relicvele au fost plasate, la vedere, în dosul altarului. Din sec. XII, pe marginea din spate a altarului s-a ridicat un perete ornamental – de piatră, lemn, marmură, orfevrerie, – numit „retablu" (lat. *retrotabula*); un accesoriu împodobit cu o

1 Timp îndelungat, uneori chiar o oră, credinciosul urmărea, îngenunchiat, meandrele labirintului. „Jocul de răbdare ce consta în a-l parcurge era un exerciţiu de pietate pentru care în schimb i se acorda o indulgenţă – când nu putea face, drept penitenţă, un pelerinaj lung" (C. Enlart).

pictură, un basorelief sau cu statui, care va avea un mare viitor până la sfârşitul Renaşterii[1].

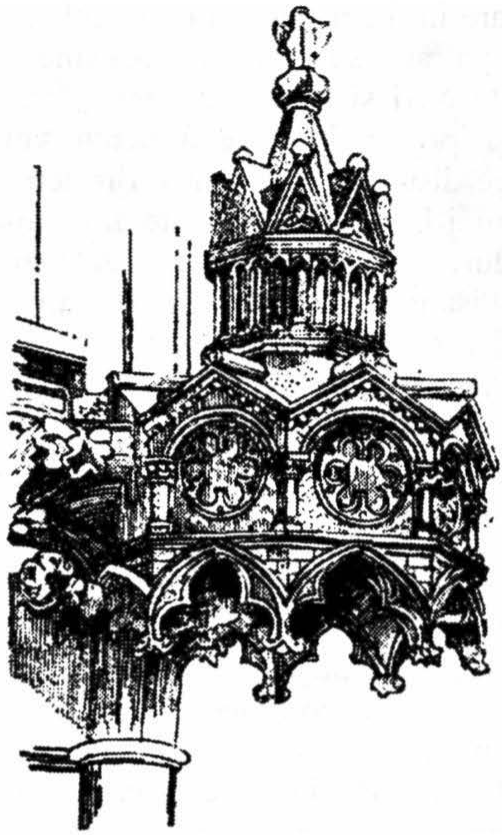
Încă din perioada carolingiană altarul putea fi surmontat de un baldachin (*ciborium*), de marmură sau de lemn, îmbrăcat sau nu în stuc sculptat ori în metal; un accesoriu care după sec. X a devenit o piesă rară în Occident, dar care s-a menţinut de-a lungul întregului Ev. Mediu în Italia[2] (şi sporadic, în unele bazilici din Saxonia, Norvegia, Catalonia).

Atât în bisericile romanice cât şi în unele gotice, corul poate fi separat de navă printr-o închidere monumentală, de lemn, de piatră sau de marmură (în fr. *jubé*), analogă iconostasului din bisericile

Relicvariu în stil bizantin, operă a meşterilor din Köln. - Către 1175.

1 De fapt, retablurile sunt de două categorii: mobile, plasate pe altar cu ocazia unor ceremonii; şi fixe, construite, când altarul era rezemat de perete. Prima categorie datează începând chiar din sec. X; a doua, din secolele XIV-XV; după care se va rămâne numai la retablurile construite, care în secolele XVI şi XVII vor deveni foarte largi şi înalte, acoperind întregul perete (ca în Spania). Retablurile din epoca Renaşterii vor fi ornamentate în stil antic, cu coloane, cornişe şi antablamente.

2 În bazilicile S. Ambrogio (Milano), S. Nicola (Bari) şi în cele mai importante din Roma: S. Clemente, S. Lorenzo, S. Giovanni in Laterano, S. Cecilia in Trastevere, S. Paolo fuori le Mura, S. Maria in Cosmedin, ş.a.



Accesorii arhitecturale gotice: un mic baldachin ataşat la capitelul unei colonete. – Portalul bisericii St. Père-sous-Vézelay (Yonne). Sec. XIV.

răsăritene; este un portic cu trei intrări lăsând să se vadă altarul şi surmontat de o galerie foarte bogat ornamentată sculptural. Cele mai vechi exemplare existente azi datează din sec. XIII (s-au păstrat doar două)[1]. Celelalte au fost suprimate în sec. XVIII, pentru a nu împiedica vederea de către credincioşi a altarului în timpul slujbei. În schimb, din secolele XV, XVI şi chiar XVII – în stil flamboaiant şi de Renaştere, dar mai puţin bogat împodobite cu sculpturi şi picturi – s-au păstrat relativ multe, deşi deplasate acum din locul originar. – Să mai amintim aici şi structura (de piatră sau de marmură) care împrejmuieşte zona corului, separând-o de navele laterale, de absidă şi de ambulatoriu. În interior, pe marginile acestui perete, este strana rezervată clericilor; la exterior, structura – având o înălţime de 2-3 m – este ornată cu arcaturi, frize de basoreliefuri, sau cu statui în *ronde-bosse*. (Exemplele cele mai realizate artistic le oferă catedralele din Albi, Chartres, Amiens, Burgos şi Toledo).

1 Într-o bazilică din Sion (Elveţia) şi în biserica abaţiei din Vezzolano (în Piemont).

Amvonul – care în forma sa cea mai veche, din sec. XI, consta dintr-o platformă pătrată, susținută pe coloane și mărginită de un parapet, în secolele XIII și XIV a devenit pătrat, semicircular sau poligonal, înălțat și sprijinindu-se de un perete sau de un pilastru, ori izolat la o oarecare distanță, și construit din lemn, piatră, marmură sau metal[1]. Cele mai bogat ornamentate amvoane, cu basoreliefuri coloane cu capiteluri și statui au fost realizate în Italia – de Nicola Pisano, Giovanni Pisano și alții, – adevărate capodopere ale artei din toate timpurile (vd. *infra*). Unele amvoane pot fi plasate în exteriorul bisericii (ca cel de pe colțul drept al fațadei catedralei din Prato).

Interioarele unor biserici gotice au fost dotate, încă din sec. XII, și cu tribune, pe console, pe o arcadă sau pe coloane, și situate pe o latură a navei centrale. Funcția lor era de a adăposti orga (apărută, în Occident, în perioada carolingiană); altele erau destinate cântăreților bisericii; altele, în fine, erau rezervate seniorului și familiei sale. Tribunele senioriale situate la nivelul pavimentului au un aspect de capelă, – putând avea un altar propriu, un șemineu, o ușă de ieșire în exteriorul bazilicii, sau de comunicare printr-un coridor cu apartamentele castelului din imediata apropiere.

La începutul Evului Mediu, botezul era administrat – numai de către episcop, numai la anumite sărbători, și numai persoanelor adulte, prin imersiune, – în baptisteriile de pe lângă biserici mai importante. În perioada romanică baptisteriile s-au mai menținut doar în Italia, – căci începând din secolele IX-X fiecare biserică își avea cazanul său ritual de botez. Progresiv, s-a introdus obiceiul – în mod general și definitiv către sfârșitul secolului al XII-lea – ca botezul să fie administrat copiilor, la o vârstă tot mai fragedă, și nu prin imersiune (ca în Biserica răsăriteană și azi), ci prin stropire cu apă sfințită. – Cazanele de botez erau din piatră, din metal (sau bronz), mai rar din lemn și mai rar încă din teracotă, – de forme diferite, de obicei pe un soclu pe patru coloane, și bogat ornamentate în exterior cu sculpturi în basorelief. (O adevărată capodoperă a genului este cazanul de bronz dintr-o biserică din Liège).

În sfârșit, un accesoriu al bisericii gotice era cimitirul, – deși la început nu era situat în apropierea imediată, dar se afla încă din perioada merovingiană în interiorul zidului de incintă al orașului (obicei care s-a menținut până în sec. XIX), înconjurat de un zid cu

1 „În Germania, catedrala din Aachen păstrează un admirabil amvon de orfevrerie, donat de Heinrich II (m. 1024); este îmbrăcat în plăci de aur lucrate *au repoussé*, împodobit cu pietre prețioase și camei, și având laturile din panouri de fildeș sculptate" (C. Enlart).

Cheie de boltă din catedrala din Chartres, sec. XII. Punctul de încrucişare a ogivelor este adesori ornat cu un medalion sculptat (reprezentând frunze, flori, blazoane sau – ca în desen – un personaj sacru).

galerii decorate cu sculpturi şi picturi şi cu porţi de marmură monumentale[1]. În schimb, s-a păstrat obiceiul de a înmormânta personaje marcante în interiorul bazilicilor; ceea ce a dus la dezvoltarea unei bogate plastici funerare – lespezi cu inscripţii şi basoreliefuri plate, sau monumente ornamentate cu sculpturi în relief şi în *ronde-bosse*.

Un accesoriu interesant al cimitirului era aşa-numitul „felinar al morţilor". Instalat în vârful unui mic turn de piatră surmontat de o cruce, aprins în timpul nopţii (se credea că lumina alungă spiritele rele), felinarul servea pentru orientare şi călătorilor noaptea; dar în principal, prin acest „felinar al morţilor" Biserica ţinea să le amin-

1 În Evul Mediu, cimitirele nu erau locuri ale tristeţii dominate de gândul morţii. Doctrina Bisericii, precis formulată şi de toţi acceptată, proclama dreptul omului la bucurie, – fapt care a diminuat sentimentul de adânc respect pios datorat cimitirului. În cimitir se plantau pomi fructiferi şi viţă de vie, oamenii se plimbau aici, se veseleau, glumeau, cântau şi dansau. Incinta faimosului „Cimitir al Inocenţilor" din centrul Parisului era – până către sfârşitul secolului al XVII-lea – un foarte frecventat loc de întâlniri galante, cu mici prăvălii şi tarabe cu articole de eleganţă, un loc de plimbare şi de distracţie al societăţii „bune" (dar nu lipsit nici de dezordini provocate de lumea interlopă).

tească credincioşilor datoria de a se ruga pentru odihna celor răposaţi[1].

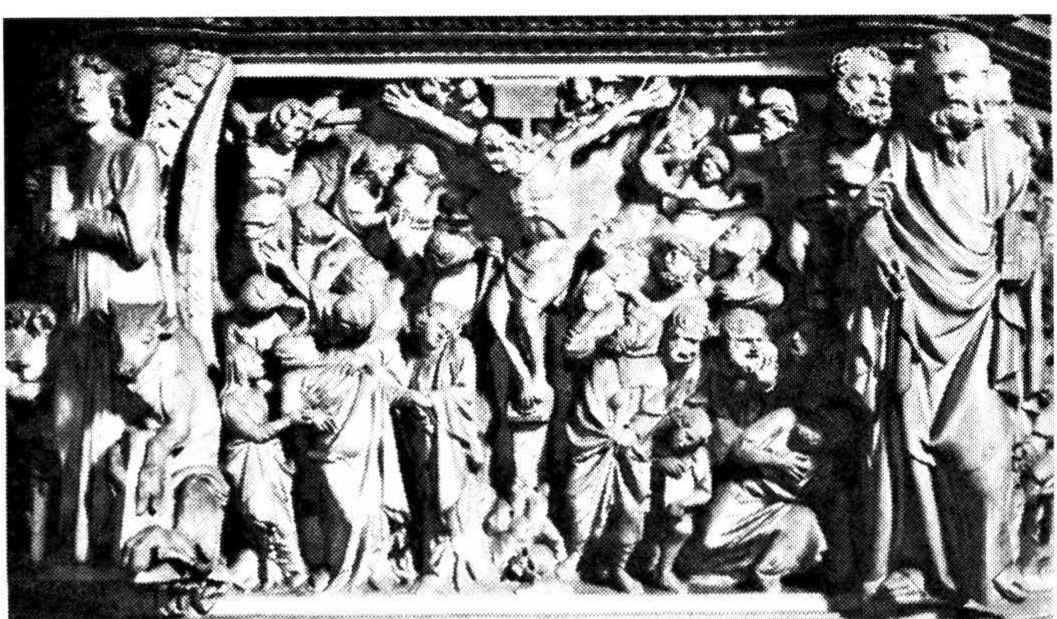
ARHITECTURA GOTICĂ ÎN ANGLIA, GERMANIA, SPANIA ŞI ITALIA

După Franţa – unde noua tipologie arhitectonică fusese fixată de catedrala din Chartres (începută în 1194), urmată imediat de cele din Reims (1211), Amiens (1220) şi Beauvais (1227), – ţara arhitecturii gotice prin excelenţă este Anglia; cu observaţia că Anglia s-a menţinut în afara evoluţiei goticului continental. Prima ţară care, reconstruind în 1174 corul catedralei din Canterbury, adoptă soluţiile spaţiale elaborate în Ile-de-France, Anglia va reacţiona contra goticului francez (îndeosebi în perioada 1250-1350), propunând versiuni originale, radical diferite, în edificii dintre cele mai frumoase şi mai bine conservate din Europa, aproape totdeauna cu turnuri asemenea unor donjoane.

Între caracteristicile construcţiilor gotice engleze, prima este importanţa atribuită – la fel ca în perioada precedentă, romanică, – masivităţii, grosimii zidurilor: amintirea stilului normand va rămâne determinantă în goticul englez. Boltile pe ogive au fost experimentate foarte de timpuriu în Anglia (la catedralele din Durham, Winchester, Peterborough), fără însă a se exploata posibilităţile acestora de a înălţa cât mai mult edificiul; în locul obsesiei verticalităţii – tipică goticului francez, – aici „spaţiul este în mod hotărât subliniat în continuitatea sa longitudinală" (L. Balzaretti); orizontalitatea va rămâne deci caracteristică construcţiilor gotice engleze. Alte particularităţi ale acestei arhitecturi: nervaturile multiplicate, fără să fie legate funcţional nici de bolţi, nici de pilaştrii de descărcare; lungimea peste măsură a navelor şi întinderea excesivă a faţadei, în disproporţie cu înălţimea ei (de ex., catedrala din Lincoln); plafoanele de lemn în care elementele componente sunt întreţesute în combinaţii de dulgherie extrem de sofisticate[2]; închiderea corului cu

1 În acelaşi scop era instituit şi obiceiul (cf. C. Enlart) ca un paznic de noapte să străbată străzile oraşului sunând dintr-un clopoţel şi strigând: „Treziţi-vă, cei care dormiţi, şi rugaţi pe Dumnezeu să se îndure de sufletele morţilor!". – Această adevărată instituţie – aşa-zisă „a clopotarului morţilor" – a continuat să existe şi să funcţioneze până în sec. XVIII.

2 Celebră în acest sens este Westminster Hall din Londra (1394-1402) – cea mai mare sală din lume cu plafonul nesusţinut de stâlpi, pe o lungime de 72,59 m, o lărgime de 20,43 m şi cu înălţimea de 27,45 m, – în care grinzile de stejari bătrâni din sec. VI, aveau deci aproape 9 secole.



„Răstignirea" – basorelief în marmură de Giovanni Pisano (sec. XIII), din Domul din Pistoia (Toscana).

perceți drepți, rectiliniari, iar nu cu abside semicirculare; preferința pentru planul cu transept dublu; lipsa unei corespondențe logice între planul navelor și fațada flancată de două turnuri; în fine, corpul catedralei nu este izolat de alte clădiri (aula capitulară și un amplu claustru).

În prima perioadă a goticului (așa-numitul stil englez primar (*early english*, perioadă care se încheie către 1300), aceste particularități se definesc: în catedralele din Canterbury, Wells (prima biserică engleză cu adevărat gotică, în care arcul frânt este folosit peste tot, iar cel în plin cintru nicăieri); Lincoln, York, Worcester, Salisbury – singura care (construită între 1220-1250, deci în același timp cu catedralele din Chartres și Amiens) arată o strânsă afinitate cu verticalitatea bisericilor gotice din Franța; precum și în Westminster Abbey din Londra. După care, începând cu perioada așa-numitului „stil ornat" (*decorated style*) – datată de B. Fletcher, dar cu o precizie exagerată, între 1307-1377 – goticul englez își revelează alte caracteristici, absolut proprii: prin bolțile (așa-zise „stelare") care își multiplică nu numai nervurile intermediare, ci și nervurile de legătură ale acestora (*lierne*), fără a avea nici unele nici altele un rol funcțional, ci decorativ; precum și prin ferestrele în care țesătura de piatră ce susține componentele vitraliilor se ramifică și se împletește

cu aceeași fantezie și spirit ornamental ca în goticul continental târziu. Tot acest decorativism nefuncțional conferă interiorului unei biserici engleze un aspect mai spațios și mai lejer.

În forma sa cea mai exuberantă și mai expresivă această înclinație se definește în cea de-a treia perioadă, cea a „stilului perpendicular" (după B. Fletcehr – între 1377-1485)[1]. „Bolta stelară", cu nervurile și *liernele* ei din ce în ce mai complicate și mai întortochiate, ajunge – prin stadii experimentale succesive – la tipul de „frunză de palmier" sau, mai degrabă, de evantai (*fan vaulting*). Din bolțile acoperite de o asemenea adevărată dantelărie, nervurile coboară în mănunchi, din loc în loc, într-un fel de formațiuni conoidale, atârnând ca niște compacte candelabre de piatră (ca în Divinity School din Oxford, capela lui Henric VII din Westminster Abbey, ș.a.).

Motivul încrucișărilor în unghi drept ale membranelor de piatră ale ferestrelor, și ale multiplicității nervurilor bolții – care creează impresia de armonie într-o mișcare agitată, – precum și atât de originalele „bolți în evantai" ale căror apăsări se descarcă prin numeroasele nervuri (de fapt, pur decorative) în pilaștri extrem de subțiri, cu infinitele și subtilele lor efecte de lumini și umbre, – sunt tot atâtea elemente unice în istoria arhitecturii. (Alte exemple: în corul catedralelor din Glocester, Winchester, Peterborough; în sala capitulară din Wells, în capela St. George din Castelul Windsor, sau în King's College Chapel din Cambridge).

Dacă Germania nu este țara de origini a goticului – dimpotrivă, noua arhitectură a pătruns aici târziu, după 1230, deci la un secol după primele sale manifestări, – în schimb ea a contribuit în cea mai mare măsură la difuzarea acestui stil în Europa Centrală și Orientală (Boemia, Polonia, Ungaria, Transilvania). Tradiția romanică având rădăcini atât de puternice, arta gotică germană și-a afirmat clar personalitatea proprie abia în sec. XV. Până la această dată, în sec. XIII regiunile germane s-au deschis larg influențelor franceze în arhitectură și sculptură; în sec. XIV și la începutul sec. XV, în pictură a iradiat aici, prin școala din Köln, influența maeștrilor sienezi; după care, preponderentă devine influența flamandă.

1 Dacă „stilul ornat" (care, după L. Réau – în dezacord cu B. Fletcher – devine dominant în Anglia chiar începând din 1250) corespunde stilului flamboaiant din Franța, în schimb „stilul perpendicular" nu are omolog pe Continent, este absolut original.

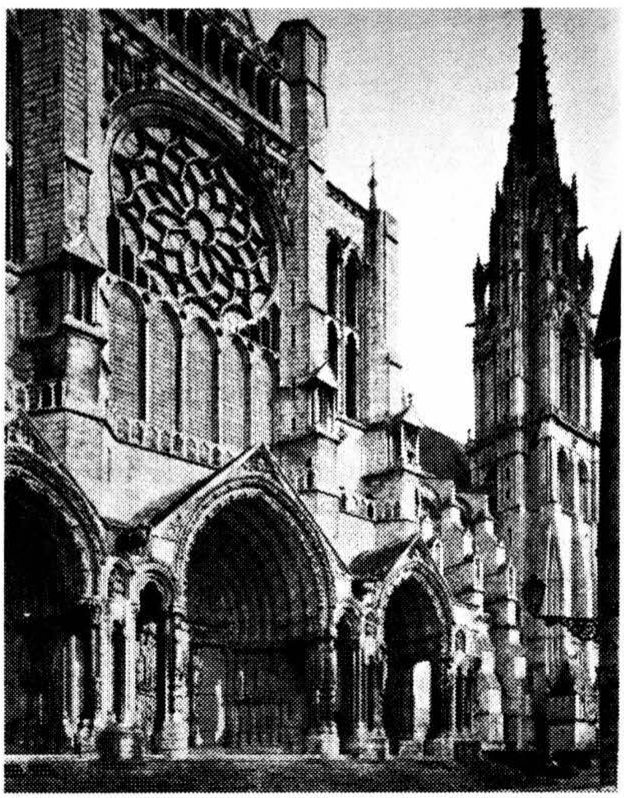
Turnul Municipiului, Broletto (tribunalul) - sec. XIII - şi faţada (sec. XV) domului din Como (Lombardia).

Cum arhitectura romanică cunoscuse o mare dezvoltare (cu precădere în Renania), procedeul boltirii pe încrucişare de ogive a apărut aici târziu. Catedralele franceze mai mult imitate au fost cele din Laon şi Amiens (iar în domeniul sculpturii, cea din Reims); din acestea derivă - consideră L. Réau - domurile din Magdeburg, Naumburg, Bamberg şi - cel mai popular azi în Germania - din Köln[1].

Formula pe care a adoptat-o arhitectura gotică germană este cea a bisericii cu trei nave de înălţime egală, cu aspect de o unică sală

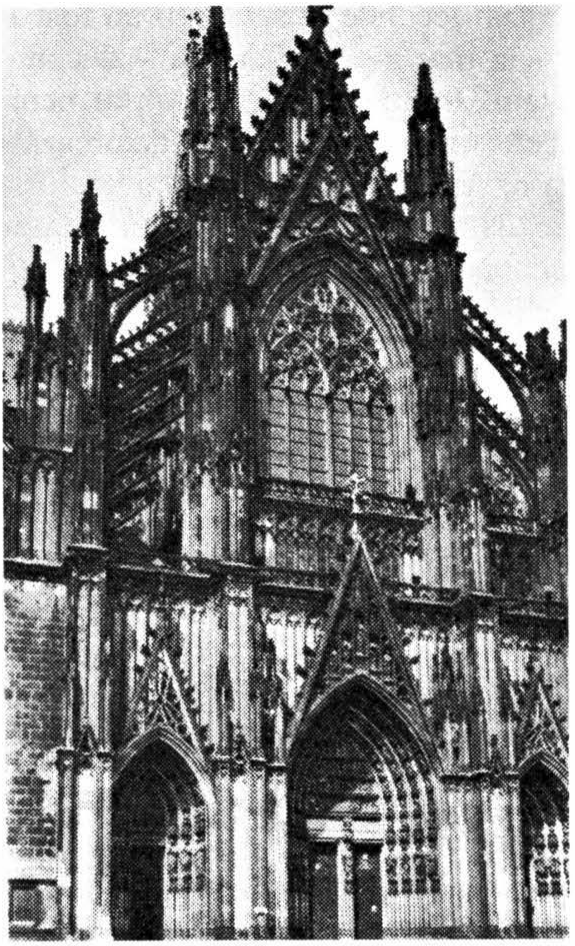
1 Pe care în mod cu totul exegerat L. Réau îl consideră „un edificiu pur francez", „o copie, un calc fidel al catedralei din Amiens". Trei sferturi din acest edificiu (a cărui construcţie a fost întreruptă în 1322) datează din perioada 1840-1880; abia un sfert este un gotic *original*.

mare sau de hală (așa-numitele *Hallenkirchen*)[1], formulă tipică Westfaliei. Planul edificiului este aproape pătrat, transeptul este exclus, lungimea și înălțimea navei au aproximativ aceeași dimensiune; ca elemente de susținere coloanele sunt preferate pilaștrilor compuși, capitelurile sunt eliminate, interiorul este foarte luminos datorită ferestrelor înalte, tendința spre verticalitate este aproape anulată. Cu toate acestea, formula „bisericii-hală" s-a răspândit pe o arie largă chiar și dincolo de teritoriile Germaniei – în Suedia, Danemarca, Transilvania, Polonia și Estonia. – În cadrul acestei formule, între 1350-1450 urmașii arhitectului Heinrich Parler, fiul și nepoții săi, au introdus modificări care, permițând o mai abundentă pătrundere a luminii, au creat o nouă concepție spațială; inovațiile lor s-au întins din Köln și Strassburg până la Ulm, Regensburg, Viena, Basel sau Praga.



Catedrala din Chartres: fațada septentrională a transeptului (1200–1245).

1 Același istoric de artă francez susține ipoteza discutabilă că formula „bisericii-hală" ar fi împrumutată arhitecturii gotice franceze, dând ca exemple două biserici din Poitiers, – cărora le-ar fi urmat, mult mai târziu, edificiile de acest tip din Münster, Paderborn, „Wiesenkirche" din Soest, ș.a.



Goticul francez a fost adoptat fără rezerve şi la domul din Köln. – Faţada braţului stâng al transceptului.

Paralel cu domeniul edificiilor religioase (în care se mai notează şi preferinţa constructorilor germani pentru un singur turn – deasupra faţadei occidentale – în loc de două, ca în Franţa şi Anglia; precum şi pentru „bolţile cu schelet", în care nervurile, net detaşate de intrados, nu au nici o funcţionalitate), goticul german s-a arătat deosebit de fecund şi în arhitectura civilă (castele, spitale, palate municipale şi locuinţe particulare).

Zona de elecţiune însă a arhitecturii gotice civile pare a fi fost Ţările de Jos (inclusiv Belgia actuală), care oferă în acest sens monumente dintre cele mai interesante şi mai impunătoare. Şi aici, noile idei au pătruns în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, sub influenţa arhitecturii gotice franceze, diferenţiindu-se totuşi de aceasta printr-o mult mai reţinută verticalitate şi prin tradiţionalul uz al coloanelor, în locul pilaştrilor fasciculaţi.

Centrele cele mai fecunde în sec. XIII au fost Tournai şi Liège; iar în sec. XIV – şi mai ales al XV-lea – ducatul de Brabant, cu capitala sa Louvain. Influenţei acestui ultim centru – de o forţă creativă superioară celorlalte – i se datorează catedralele din Bruxelles, Louvain, Anvers şi Gand. – Dar secolele XIV şi XV au însemnat şi perioada construcţiilor celor mai impunătoare edificii civile. Bogăţia economică şi propseritatea comercială a Ţărilor de Jos se reflectă – ca un fapt cu totul caracteristic – în cele două teme principale: palatul municipal (cel din Bruxelles este cel mai grandios) şi halele – din Bruges (1248), Louvain (sec. XIV), şi în primul rând „Hala Postăvarilor" din Ypres (cca 1200), cu faţada lungă de 133 m, surmontată de faimosul său turn (*beffroi*).

În Spania, situaţia politică creată de recucerirea progresivă a ţării de sub mauri şi subdiviziunea teritoriilor în regate independente au determinat formarea unor tradiţii diferite, precum şi orientări culturale care aveau la bază interese dinastice. Ca influenţe dinafară în arhitectura gotică predomină cea franceză, prin intermediul Ordinului cistercian şi datorită aportului pelerinilor veniţi din Franţa (sau traversând teritoriul francez) pe marele drum de pelerinaj ce ducea la Santiago de Compostela.

Prima construcţie gotică (de fapt, romanico-gotică) este catedrala din Avilla[1], urmată de cele trei mari catedrale ale Castiliei, toate trei de o evidentă descendenţă din arhitectura marilor edificii gotice franceze, – din Burgos, León şi Toledo.

Catedrala din Burgos[2] – cu trei nave şi un transept, cinci abside, arce în ogive pure, pilaştri fasciculaţi, nervuri suplimentare pur ornamentale, – are trei faţade: două, ale braţelor transeptului („del Sarmental" şi „de la Coroneria"), cu sculpturi în cel mai veritabil stil gotic, două turnuri pe faţadă şi un turn-lanternă octogonal, – impresionant prin masivitate şi dantelăria sa arhitecturală şi sculpturală, învăluit într-o extraordinar de bogată ornamentaţie de pinacluri, arce, pilaştri, ferestre şi statui. Dintre cele 15 capele – închise cu

1 Începută în 1157, cu o zonă de faţadă foarte îngustă şi de o pronunţată verticalitate, sobră, severă, aproape total lipsită de elemente ornamentale; cu un portal unic, surmontat de o vastă fereastră ogivală compusă şi de o zonă cu basoreliefuri; cu turnul clopotniţei lateral pe faţadă, crenelat (având desigur şi o funcţie militară), şi cu absida construită într-unul din turnurile zidului de apărare al oraşului.

2 Începută în 1221, într-un pur stil ogival şi terminată, în cea mai mare parte, înainte de 1250. Turnurile au fost construite în sec. XIV, iar fleşele lor în sec. XV. Turnul-lanternă datează din sec. XVI.

Unul din principalele monumente medievale din Piemont: biserica gotică din S. Antonio di Ranverso, fondată în 1188. – Caracteristic romanicului piemontez sunt mulurile în triunghi foarte ascuțit (*ghimberghe*) de deasupra portalurilor.

porți fastuoase, adevărate capodopere de feronerie – cea mai importantă este capela „del Condestable" (sec. XV), faimoasă pentru suprema eleganță a decorației într-un grațios stil flamboaiant, în varianta sa spaniolă, așa-numită de "stil isabelin". – În apropierea imediată a orașului, alte două monumente se înscriu în primul plan al arhitecturii gotice spaniole: biserica mănăstirii „de las Huelgas" (începută în 1185 și destinată reședinței regilor Castiliei), și palatul transformat în mănăstirea „Cartuja de Miraflores" (sec. XV), cu un portal de stil tipic isabelin, interiorul cu bolți elansate, cu delicatele lor nervuri ajurate, cu un imens retablu și cu mormintele regale și ale infanților, cu statuile defuncților culcate sau în genunchi, lucrate într-o neîntrecută dantelărie de sculptură în alabastru.

Catedrala din León (1205-1303), considerată de obicei capodopera arhitecturii gotice spaniole, în realitate le amintește pe cele

din Reims şi Amiens; dar ca plan, edificiul are nu numai trei nave, ci şi trei transpeturi, triforium brodat (caz unic în Spania), cinci abside, ogivele simple, stâlpii fasciculaţi şi trei portaluri pe latura occidentală, copios ornamentate cu statui şi, în lunete, cu basoreliefuri. Impresionante sunt şi numeroasele şi enormele vitralii – cele mai frumoase din Spania, iar pe plan european, egalate doar de ansamblurile din Chartres, Paris (Notre-Dame şi Sainte Chapelle) şi Cambridge (King's College Chapel).

Cea mai *spaniolă* dintre catedralele din Spania este cea din Toledo. A doua ca dimensiuni (după cea din Sevilla)[1], cu cinci nave de înălţimi diferite, cu un transept care trece aproape neobservat, cu un singur turn pe faţadă, cu pilaştrii compuşi extrem de masivi, asigurând bolţii un sprijin care face aproape inutili arc-butanţii. Faţadele sunt ornate într-un pur stil gotic, îndeosebi cea vestică şi cea sudică (cu portalurile „del Perón" şi „de los Leones"), ambele din sec. XV.

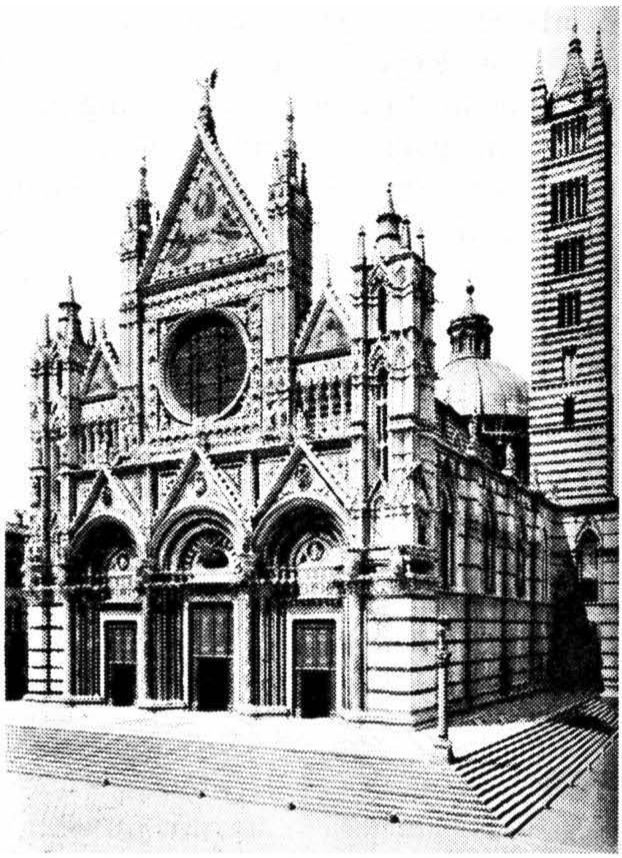
Variante originale locale prezintă catedralele (din secolele XIII-XV) cu totul remarcabile ca interes artistic – din Gerona, Valencia, Sevilla (cu scenograficele sale faţade nordică şi sudică), Tortosa, Barcelona (unde trebuie menţionată şi biserica S. Maria del Mar), şi cea din Palma de Mallorca, impresionantă şi prin dimensiunile interioare (înălţimea navei centrale este de 44 m), sau ale ferestrelor – unele depăşind 12 m; în timp ce „din cele trei rozase enorme, cea centrală este cea mai mare din lume" (A. Soria)[2].

Spre sfârşitul secolului al XV-lea, în timpul domniei regilor Ferdinand şi Isabela arhitectura spaniolă creează, în cadrul goticului, originala variantă a aşa-numitului „stil isabelin"[3]. Cei care l-au introdus erau meşteri germani, burgunzi sau flamanzi, cei mai mulţi din ei sculptori. Între centrele noului stil, primul loc îl deţine oraşul Burgos, – cu fastuoasa capelă „del Condestable" menţionată mai sus, o construcţie pe plan octogonal, pe fiecare faţă a octogonului cu

1 Lungimea navei centrale – 115 m, lăţimea – 57 m, iar înălţimea aproape 40 m.

2 Catedrala din Segovia, deşi construită în plină Renaştere (1525-1616), are planul clasic al unei catedrale gotice, iar decoraţia este în stil gotic înflorit: este ultimul monument gotic din Spania. – Construcţia catedralei din Toledo a început în 1227. (Dar turnul a fost construit între 1380-1440).

3 „Unii istorici ai artei îl numesc „gotic filigranat", iar alţii îl consideră un stil de tranziţie între arta ogivală şi Renaştere. Oricum, acest stil, caracterizat printr-o nemărginită fantezie şi o abundenţă a soluţiilor geniale în ceea ce priveşte ornamentaţia, poate fi caracterizat ca o Renaştere" (A. Soria). – Mai degrabă o *tranziţie* spre Renaştere.



Domul din Siena (sec. XIII–XIV). Partea inferioară a faţadei (romanică) şi sculptura, de Giovanni Pisano. Partea superioară (gotică), de Lorenzo Maitani (sec. XIV).

ferestre în vitralii şi cu nervaturi flamboaiante în zona superioară, cu mari arce cu festoane, fiecare arc deasupra a câte doi heralzi ţinând blazoanele ctitorului; iar în zona inferioară, pe fiecare perete câte un scut enorm, ornamentat în relief cu multă fantezie; în fine, cu bolta în care nervurile sunt combinate compunând o stea cu opt colţuri, sculptată ca o dantelă cu tehnica burghiului, proprie decoraţiei musulmane.

Ca principal auxiliar ornamental al arhitecturii exterioare, stilul isabelin este ilustrat, la Valladolid, de două monumente (ambele de la sfârşitul secolului XV) de cel mai mare interes istorico-artistic – şi nu numai în cadrul naţional al Spaniei, – şi anume: faţada bisericii San Pablo şi cea a colegiului San Gregorio[1]. – Un alt monument,

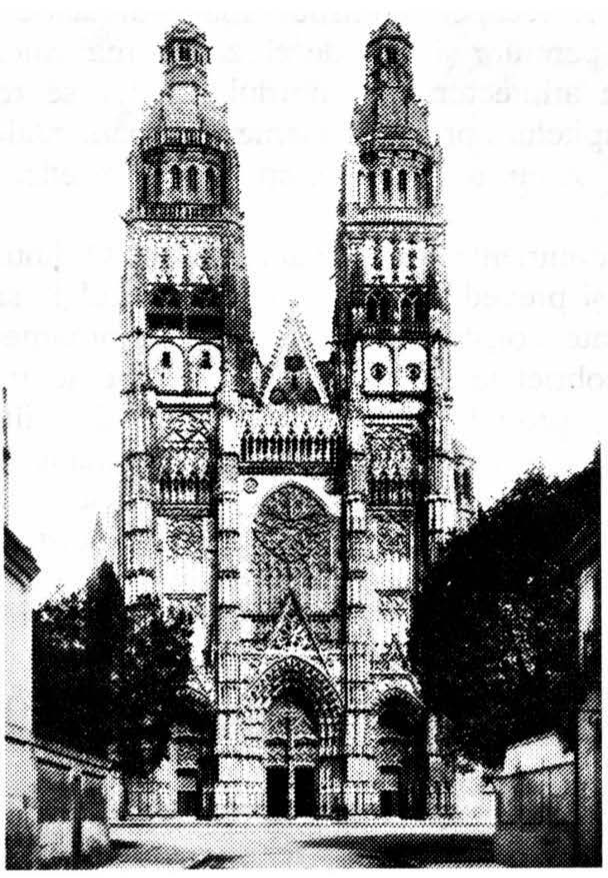
1 Atribuită arhitectului Juan Guas şi executată între 1488-1496, această faţadă este „monumentul cel mai deconcertant al arhitecturii isabeline, prin impetuozitatea lui barocă (*avant la lettre* – n.n.) şi naturalistă. Toată suprafaţa faţadei e acoperită cu motive decorative şi statui, abundând mai ales înfloriturile gotice" (*Idem*).

excepțional, de arhitectură isabelină este biserica franciscană din Toledo, San Juan de los Reyes[1] – „opera cea mai cunoscută și mai expresivă a artei isabeline" (*Idem*), – cu o singură navă, cu bolta lanternei delicat ornamentată amintind bolțile arabe, și cu o decorație exuberantă pe toată suprafața pereților. În Salamanca – un alt centru artistic de cea mai mare importanță – această arhitectură isabelină se prezintă într-o variantă care anunță apropiata epocă a Renașterii.

Arhitectura bisericilor influențează și arhitectura civilă din Spania secolelor XIV și XV, – a castelelor și a palatelor (publice, regale, episcopale și senioriale). Începând din sec. XIV, chiar și porțile de intrare în orașe sunt ornamentate nu numai cu turnuri poligonale și creneluri, ci și cu statui în nișe, sau cu mari blazoane în relief. (Un exemplu admirabil este „Arco de Santa Maria", din Burgos). Absolut comparabile cu cele mai impunătoare și elegante construcții civile publice și private din Europa secolelor XIV și XV sunt cele din Barcelona (palatul „de la Generalidad"), Baeza (palatul „de Javalquinto"), Burgos (casa „del Cordón") sau palatele burselor – *Lonjas* – din Valencia și Palma de Mallorca; în timp ce palatul „del Infantado" din Guadalajara (construit de același Juan Guas) este – prin fațada cu arcade, coloane, balcoane semicirculare și o comișă gotică, precum și prin porticul curții cu două rânduri de arcade mixtilinii – cea mai completă și mai reprezentativă operă de arhitectură isabelină.

În Italia, amintirea tradițiilor clasice cât și marele succes al artei romanice au întreținut în spirite o rezistență instinctivă contra goticului nordic. „Spiritul italian, hrănit cu forme antice, s-a dovedit iremediabil refractar la idealul mistic al goticului; el nu își poate învinge aversiunea contra „verticalismului" care exagerează înălțimea în detrimentul lărgimii /.../ Calmul liniștitor al liniilor orizontale place mai mult acestor mediteranieni îndrăgostiți de măsură și armonie decât neliniștea și aspirația nostalgică a liniilor ascendente care se avântă spre cer /.../ Goticul este deci în Italia o *artă de import*, fără rădăcini în pământul italian, și care nu trezește nici un ecou, nici o simpatie în suflete" (L. Réau).

1 Planul a fost lucrat de același arhitect, Juan Guas, în 1478. Porticul curții interioare, cu două rânduri de arcade suprapuse, cu galeria de jos având deschideri ogivale vaste, cu nervaturi în stil flamboaiant, a fost terminată în 1504.



Catedrala din Tours - o capodoperă a goticului flamboaiant francez. - Sec. XV. Cupolele turnurilor, începute în 1508.

Cum tradițiile clasice și bizantine continuau să fie încă vii, cum pe de altă parte romanicul insistase asupra unor principii și moduri de demult, goticul prezenta în Italia interesul exoticului și trezea o firească dorință de noutate, de „modernitate" (mai ales că Italia Septentrională întreținea raporturi strânse cu țările din nordul Alpilor, în timp ce mulți meșteri veniți din Franța lucrau în Lombardia), goticul nu putea să rămână cu totul străin Italiei. Numai că, aici, goticul nu și-a mai păstrat caracterele sale originare, arhitectura gotică nu va prezenta varietatea de soluții pe care o cunoscuse arhitectura italiană romanică, iar concepțiile ce se afirmaseră cu atâta succes în perioada romanică reacționau permanent contra noului stil importat, fără să accepte ca organismul constructiv să câștige în complexitate, într-o decorație exuberantă și în tendința spre verticalitate. În edificiile gotice italiene „nervurile sunt atrofiate și cele mai adeseori neglijate, multe membre constructive și decorative puternic proeminente - ca arcele rampante, pinaclii, turlele ascuțite piramidale (*guglie*) - și uneori chiar frânt, întreaga structură

în sfârșit tinde să recapete un aspect mai mult static decât dinamic, prin grosimea pereților și prin deschizătura mai mică a ferestrelor. Raporturile cu arhitectura din nordul Alpilor se reduc la detalii secundare - capiteluri, profiluri, elemente ornamentale; nu se găsesc în organismul zidurilor și în expresia lor estetică inerentă" (P. Toesca).

Primele monumente gotice[1] sunt datorate Ordinului cistercian - care, prin înseși prevederile explicite ale „regulei" sale, a impus o severă simplitate construcției și a eliminat ornamentica. Această simplitate și sobrietate se mențin și în edificiile franciscanilor și dominicanilor, - ordine care, exaltând sărăcia și umilința, prevedeau în statutele lor ca bisericile să nu aibă bolți înalte, turnuri, vitralii pictate (decât în cor), și nici chiar picturi murale. Totuși, marile lor biserici au într-o măsură mai marcată decât cele cisterciene caractere autohtone; astfel - bazilicile franciscane din Assisi, Florența (S. Croce) și Veneția (Chiesa dei Frari); sau, cele dominicane: S.S. Giovanni e Paolo (Veneția) și S. Maria Novella (Florența). - Cele mai înalte creații ale arhitecturii gotice italiene sunt S. Croce, S. Maria Novella, alături de domurile din Siena, Orvieto și Milano.

În general, în aceste edificii elementele gotice fuzionează cu cele romanice. Cazul exemplar este cel al bisericilor suprapuse S. Francesco din Assisi: cea inferioară - de fapt o criptă extinsă, dar și o biserică cu contraforți cilindrici, cu capele și altare, - cu reminiscențe romanice, deși cu arce ogivale; și biserica superioară, cu o singură navă, vastă, luminoasă, în care, pentru a se obține un spațiu cât mai liber, pilaștrii sunt eliminați, rămânând doar cei retrași în pereți, care susțin elegantele bolți ogivale. Sobrietatea impusă de „regula" franciscană este aici ignorată, interiorul fiind ornamentat cu sculpturi, vitralii și mai ales cu frescele lui Cimabue, Giotto, Simone Martini și ale fraților Lorenzetti. Fațada este lipsită de orice ornamentație, asemenea fațadelor romanice (deși are un portal gotic).

Celelalte edificii menționate îmbină într-o măsură sau alta elementele gotice cu cele romanice. S. Andrea din Vercelli (arhitectul ei, Benedetto Antelami, a cunoscut la fața locului edificiile din Franța) este o tipică operă de tranziție; cu arce ogivale și bolți în cruce coordonate, cu două turnuri pe fațadă și contraforți pe flancuri, - dar cu arcele ferestrelor în plin cintru și cu două ordine de logete pe fațadă, ca în romanicul pisan. - S. Croce din Florența (arhitect

1 Bisericile abațiilor din Fossanova (Lazio, 1208), Casamari (1217), S. Galgano, Cimino, etc. Dar cele mai impunătoare sunt S. Andrea din Vercelli, Chiaravalle (din împrejurimile Milanului), sau catedrala din Genova.

Fațada catedralei San Pablo (Valladolid, sec. XV) – abundentă decorație stil gotic isabelin.

Arnolfo di Cambio), cu plafonul în șarpantă și spațialitatea amplificată prin distanțele mărite dintre pilaștrii. – În S. Maria Novella, pilaștrii compuși susțin arce ogivale și bolți în cruce, tendința de verticalitate armonizându-se cu desfășurarea orizontală a edificiului. – Domul din Florența, cu bolți pe încrucișări de ogive, a fost început în forme romanice de Arnolfo di Cambio (ferestrele sunt gotice) și completat în sec. XV cu cupola ridicată de Brunelleschi; campanila alăturată (proiectată și construită de Giotto – primele două nivele – și continuată de Andrea Pisano și Francesco Talenti), în forme romanice și – în tradiția romanicului florentin – cu marmure policrome, dar cu bifore și trifore gotice. – O capodoperă de ornamentație exterioară gotică, dar în interior cu pilaștri pătrați și arce romanice în plin cintru, este Loggia di Orsanmichele (terminată în 1350), transformată ulterior în oratoriu[1].

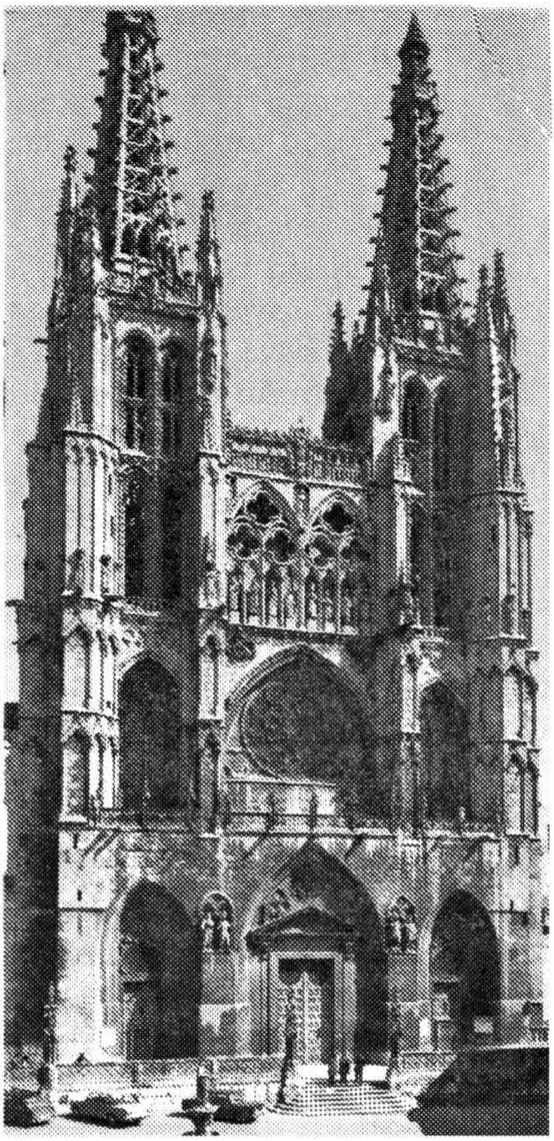
1 Alte edificii notorii în care se regăsesc elemente gotice – structurale sau ornamentale – sunt: Baptisteriul din Parma, S. Francesco și S. Petronio din Bologna, S. Antonio din Padova, catedralele din Cremona, Crema, Monza; *Camposanto* – cimitirul din Pisa, ș.a. De asemenea, gotic este și coronamentul fațadei romanice a bazilicii S. Marco din Veneția.

O reelaborare la fel de liberă a formelor gotice se întâlneşte la catedralele din Siena şi Orvieto – aproape identice în lineamentele faţadei. Prima, cu campanila romanică, începută în 1230 în forme romanice pe plan cruciform, cu arce în plin cintru şi o cupolă cu lanternă, pilaştrii romanici, decoraţia în benzi orizontale albe şi negre potrivit tradiţiei locale – ceea ce îi accentuează orizontalitatea, – este completată cu adaosuri gotice: îndeosebi faţada, începută în 1284 de Giovanni Pisano, care a executat zona inferioară (partea superioară, în stil gotic ornat, este inspirată de cea a domului din Orvieto) în stil romanic cu uşoare influenţe gotice; portalul central cu arcul în plin cintru (cele laterale, uşor ogivale), cu cornişe, coloninc, mensole, stâlpi sculptaţi, creând o intensă mişcare de lumini şi umbre; rozasa imensă, înconjurată de 36 de tabernacole cu busturi de Patriarhi şi Profeţi. – Domul din Orvieto, de asemenea în forme romanice (cu plafonul în şarpantă, cu grinzile pictate), şi continuat în forme gotice de Lorenzo Maitani din Siena, care în 1310 a început şi faţada: un imens triptic ogival, cu liniile verticale şi cele orizontale într-un echilibru perfect şi cu o fascinantă policromie; faţadă în care arhitectura, sculptura şi mozaicul creează un efect de perfectă organicitate şi armonie; un aspect general pictural, legat de gustul francez[1].

În Italia Meridională – unde persistau tradiţii paleocreştine, bizantine şi arabe, – influenţa goticului, favorizată de dominaţia dinastiei franceze de Anjou, s-a suprapus „fără a determina schimbări profunde de structură" (G.C. Argan). Din Campania – în speţă din Napoli – goticul angioin s-a propagat în Sicilia (detaliile exterioare ale domului din Palermo sunt un exemplu), unde tendinţa sa spre fastuos şi-a găsit corespondent în cromatismul şi gustul decorativ local, de origine arabă. – În extremitatea cealaltă a Peninsulei, în bisericile gotice din Piemont – construite din cărămidă – influenţa puternică a goticului francez este evidentă mai ales în faţadele ornate cu pinacli foarte înalţi şi cu *ghimberghe* – acele caracteristic locale muluri în triunghi foarte ascuţit deasupra portalurilor (S. Antonio di Ranverso, catedralele din Asti şi Chieri, ş.a.).

---

1 Un monument unic în genul său – nu numai în Toscana, ci în întreaga Peninsulă – este minuscula biserică S. Maria della Spina din Pisa, a cărei lungime nu depăşeşte 10 m; dar care este numită „bijuteria goticului pisan", impresionând privitorul prin ornamentaţia sa exterioară gotică foarte încărcată, cu ferestre mari trifore ocupând întreaga latură meridională, cu două rozase pe faţada vestică, şi cu numeroase arcade, pinacli, cuspide, edicole, – totul încadrat într-o exuberantă decoraţie sculpturală.



Una din marile capodopere ale goticului spaniol: catedrala din Burgos. Sec. XIII–XIV.

Goticul târziu este reprezentat de monumentul cel mai vast, mai complex și mai apropiat de stilul gotic transalpin: domul din Milano (pe care H. Focillon îl consideră „capodopera falselor capodopere"[1]). Exemplu unic în Italia de gotic flamboaiant, edificiul – cu

1 Iar L. Réau: „Un munte amorf de marmură, forfotind de statui banale care îl mobilează fără să-l anime, acoperit complet de pinacli și frontoane triunghiulare, împopoțonat cu tot felul de zorzoane, fără măcar accentul unei fleșe care să îi imprime un elan vertical". – Maliţiozitatea limbajului istoricilor de artă francezi (ca și al altora: pentru H. Heine domul este „o jucărie pentru copiii unui uriaș"; pentru D.H. Lawrence era „un arici"; iar pentru Auguste Renoir – „o neghiobie"...) este nepotrivită, chiar dacă ascunde un sâmbure de adevăr...

nu mai puțin de 3.159 de statui (dintre care 2.245 în exterior)[1] – prezintă, în decorativismul său scenografic ostentativ, discrepanțe stilistice inevitabile pe parcursul celor cinci secole cât a durat construcția (începută în 1387), cu participarea a nenumărați arhitecți și maiștri lombarzi, francezi și germani[2]. Liniile interiorului (înălțimea bolții de la sol este de 45 m) au un sugestiv elan ascensional; 52 de enormi pilaștri compuși – legați la extremitatea superioară de arce ogivale transversale și longitudinale – susțin bolțile în cruce ale celor cinci nave. Transeptul este format din trei nave. Decorația capitelurilor (înalte de 6 m) o formează elemente vegetale; dar pilaștrii navei centrale (având fiecare o înălțime de 18 m), ai transpetului și absidei au în vârful capitelurilor 6 sau 8 nișe, cu statui de sfinți, etc[3]. (În sec. XIX, bolțile au fost pictate cu o decorație gotică). – Vitraliile celor 39 de ferestre (gigantice sunt cele trei ferestre absidale, fiecare de 20,70 m înălțime și 8,50 m lățime) datează din secolele XV–XIX. Impresionant și prin dimensiuni – exterioare și interioare[4] – domul din Milano este cel mai mare edificiu religios din lumea creștină, după S. Pietro din Roma.

ARHITECTURA CIVILĂ ROMANICĂ ȘI GOTICĂ

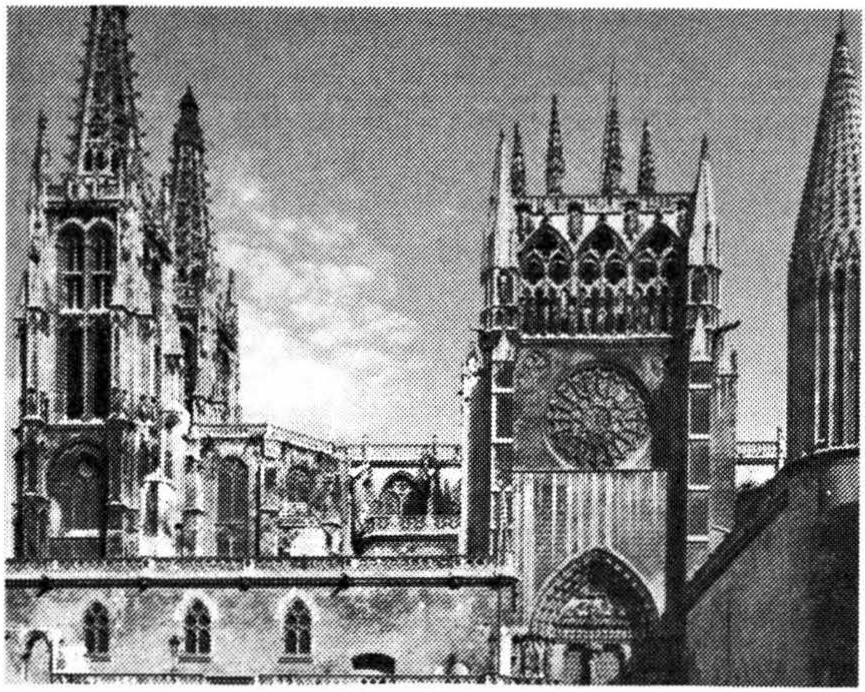
Din punctul de vedere al metodelor folosite, arhitectura civilă nu se deosebește prin nici un detaliu de construcție sau de ornamentație

1 La care se adaugă alte elemente decorative, – cu statuile celor 96 de giganți susținând jgheaburile streșinilor, 145 de turnulețe, 410 mensole, etc. Pentru construirea domului au fost demolate 14 biserici și baptisterii care se aflau pe această suprafață. – Decorația exterioară este de o bogăție unică, – dar în detrimentul profilului arhitectonic, a unității și coerenței stilistice a monumentului.

2 Primul din cele cinci portaluri ale fațadei a fost executat abia în 1906; al cincilea (din 1965) rezumă, prin cele 130 de figuri angajate în scene, lunga istorie a construcției domului.

3 Pe care, la înălțimea unde sunt plasate, nimeni nu le-a putut vedea (în afara sculptorilor care le-au executat, a celor care le-au urcat și a celor care au asistat la executarea lor) și admira până la invenția fotografiei (cu aplicarea teleobiectivului); ceea ce, dealtfel este și cazul foarte numeroaselor statui din multe alte biserici gotice. Dar artistul medieval le executase pentru glorificarea credinței, nu pentru plăcerea estetică de a fi admirate.

4 Lungimea exterioară – 157 m; lățimea navelor – 66 m, iar lungimea transeptului – 92 m. Înălțimea turnului principal (108,50 m), în vârf cu „Madonnina", statuia în aramă aurită a Fecioarei; iar lanterna – la 68 m înălțime. Suprafața internă – 11 700 m^2.



Catedrala din Burgos (1221–1567). Turnurile occidentale şi faţada braţului meridional al transeptului.

de arhitectura religioasă medievală (cf. Aug. Choisy). Modul de aşezare a elementelor zidăriei, proporţiile şi contururile mulurilor cornişei, sculptura arhitecturală, totul se supune aceloraşi reguli, independent de destinaţia edificiului.

Ceea ce diferă sunt doar dimensiunile elementelor arhitecturale şi planul edificiului, legat de funcţionalitatea respectivă. Arhitectura civilă evită bolţile prea înalte şi cu o prea mare deschidere; preferă sălile joase – plasând un etaj locuibil deasupra bolţilor acestora, cu un pilastru central de susţinere sau cu mai mulţi. Planşeele sunt pe grinzi, ale căror capete sunt puse pe console, nu sunt niciodată încastrate în zid (căci, lipsite de aer, ar putrezi); spre sfârşitul goticului sunt fixate cu ancore de fier. – Tot în scopul conservării lemnului, plafoanele de lemn rămân aparente – sau căptuşite cu lambriuri, dar niciodată tencuite. Adeseori şarpanta este ornată cu sculpturi sau cu picturi. În exterior, zidăria de piatră sau cărămidă umple spaţiul dintre grinzile aparente; lemnul, rău conducător de căldură, apără contra variaţiilor de temperatură; iar fiind şi un material uşor, permite construcţiei susţinută pe console să avanseze deasupra străzii; căci etajele unei case gotice înaintează spre stradă (invers decât etajele imobilelor-bloc de azi, construite progresiv în retragere).

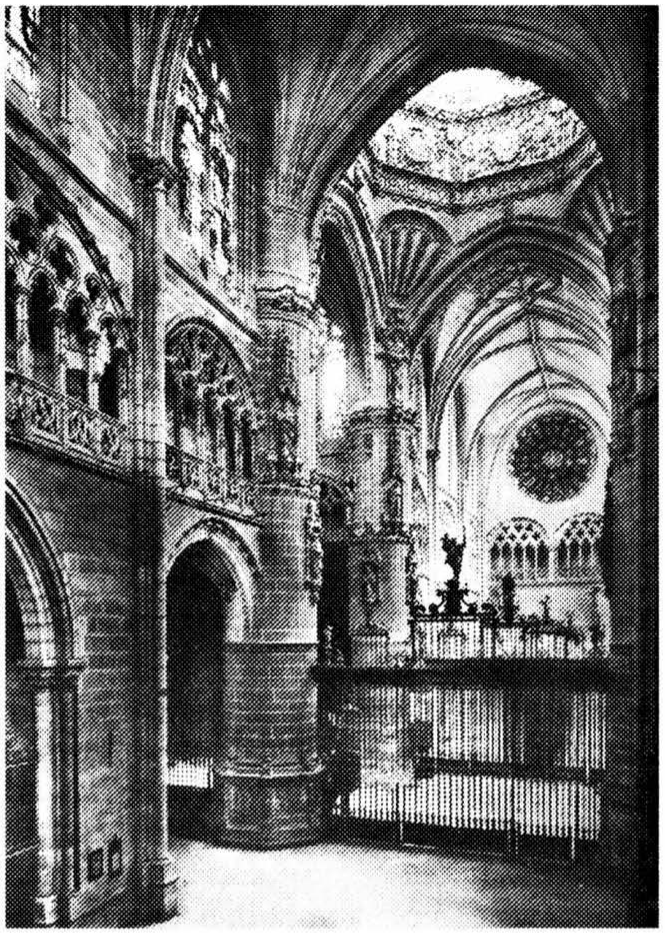
Ferestrele dinspre stradă ale parterului sunt – din motive de securitate – extrem de înguste (parterul avea ferestrele mai mari care dădeau spre curte); în schimb, cele de la etaj erau de dimensiuni mari și, pe fațadele caselor celor bogați, cu muluri și arhivolte decorate. Spre deosebire de cele ale bisericilor, erau de o înălțime limitată și puteau fi deschise. De asemenea, din cauza distanței reduse dintre planșee, în locul ogivei ferestrele adoptă fie un arc de cerc mai aplatizat, fie o ogivă trunchiată, fie o ogivă scundă. Până în sec. XIII, ferestrele nu aveau cercevele, panoul de sticlă era fixat direct în zidul pervazului, – ceea ce nu putea asigura o bună etanșeitate. În sec. XV, se răspândește folosirea unei cercevele care nu permitea deschiderea ferestrei. – În perioada gotică apar – la casele cu acoperișul în pantă rapidă – lucarnele, care vor deveni obișnuite doar în sec. XV.

Porțile caselor erau – tot din motive de securitate – de dimensiuni cât mai reduse, atât ca lărgime cât și ca înălțime; obiceiul de a diviza o poartă în două canaturi apare doar în sec. XIII. Niciodată nu lipsea din ușa porții o mică ferestruică, pentru recunoașterea vizitatorului. Scările erau în rampă dreaptă sau în spirală; și, pentru a economisi spațiul de locuit, pe cât posibil înafara clădirii.

Pentru încălzire, șemineurile – existente și azi în toată Asia Mică – se pare că au fost introduse în Occident în sec. XII, de către cruciați. Latrinele erau izolate de locuință (doar castelele închise în incinta lor fortificată aveau latrine interioare). Aerisirea în locuințele particulare era asigurată adeseori de un fel de răsuflătoare, o deschizătură sub plafonul camerelor. În spitale, ventilația – o problemă mai importantă decât în locuințele private – se făcea prin curenții de aer ascendenți care, intrând prin orificii situate la baza pereților, comunicau intermitent cu ferestrele deschise (sau, în unele cazuri, cu orificiile din lambriul plafonului).

Trecând, cu aceasta, la edificiile publice[1], remarcăm că spitalele își încep existența ca edificii distincte la începutul perioadei gotice (la fel ca școlile sau colegiile). Ideea de a separa bolnavii pe pavilioane, spre a preveni contagiunea, s-a impus foarte încet. Bolnavii erau adunați într-o sală unică (cea a spitalului din Tonerre depășea 300 m^2), al cărei volum enorm punea nu numai dificila

1 Despre arhitectura militară s-a vorbit în vol. 5 al acestei lucrări. Pentru perioada romanică amintim doar ca exemple arhitectura donjonului din Rochester (1126-1139) și în special faimosul „Turn al Londrei" (*White Tower*).



Gotic târziu (sec. XV) spaniol: vedere din transeptul catedralei din Burgos (construcție începută în 1221).

problemă a aerisirii (partea superioară a pereților avea și ferestre foarte mari), ci și pe cea a încălzirii, pe care simplele șemineuri n-o puteau rezolva în timpul iernii.

Palatul primăriei orașului (*Hôtel de Ville*) apare pentru prima oară în Franța în sec. XI; căci până la această dată[1] (dar și în secolul următor) adunările populare se țineau în biserică; necesitatea unui palat municipal va fi resimțită din momentul când biserica rămâne un monument pur religios. Turnul său orgolios (*beffroi*), în care la început erau concentrate serviciile municipalității, era simbolul independenței comunale (Uneori – mai ales în sec. XV – turnul era independent de corpul edificiului primăriei). Palatul servea drept hală și bursă a negustorilor; la etaj era marea sală rezervată serbărilor și reuniunilor membrilor consiliului municipal. Turnul primăriei va

1 Cel mai vechi *Hôtel de Ville* din Franța este cel din Saint-Antonin (departamentul Tarn-et-Garonne), de la jumătatea secolului al XIII-lea.

continua să adăpostească arsenalul orașului, trezoreria, arhivele, – și clopotul care îi chema pe cetățeni la adunări.

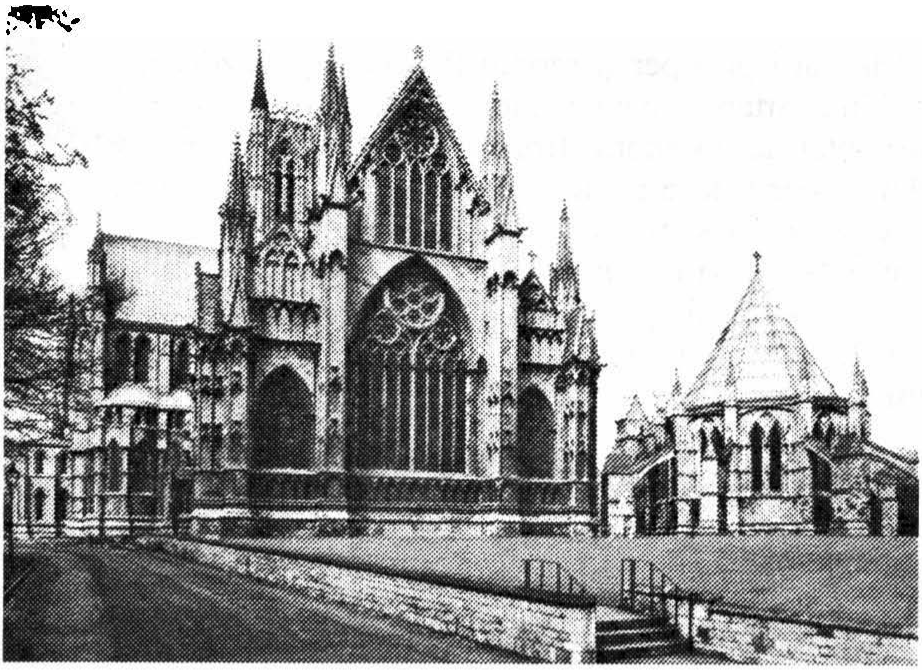
Din punct de vedere arhitectonic, cele mai remarcabile palate comunale (aproape toate datând din secolele XIV și XV) sunt cele din Țările de Jos, nordul Franței și Germania (Bruxelles, Gand, Amsterdam, Anvers, Bruges, Liège, Louvain, Maästricht, Köln, Münster, Lübeck, Hamburg, etc); dar marea epocă a palatelor municipale a fost secolul al XVI-lea, – un exemplu fiind somptuosul palat al Parlamentului din Rouen. – În Anglia, o arhitectură municipală lipsește aproape cu desăvârșire. În schimb în Italia, prosperitatea orașelor comerciale le-a permis acestora să edifice palate municipale impunătoare, în piatră (Florența[1], Orvieto), sau în cărămidă (Siena), cu o structură sobră, severă și cu creneluri care le dau un aspect de fortărețe; altele, construite în sec. XV, au aspectul de bazilică destinată reuniunilor populare (ca cele din Padova, Vicenza, Verona; sau vechiul palat al Veneției). Majoritatea palatelor municipale gotice au o structură arhitectonică complexă și o ornamentație exterioară bogată (cele flamande, îndeosebi, rivalizează în decorația somptuoasă cu cele italiene), adeseori animată și de jocul de culori obținut prin placaje de teracotă sau prin incrustații de plăci policrome emailate.

În aceeași ordine de idei trebuie menționate halele –care, pentru orașele medievale „aveau aceeași importanță a agorei pentru orașele grecești, sau a bazarului pentru orașele de azi din Orient" (Aug. Choisy). Halele foarte bogatelor orașe din Flandra, cu aspectul lor monumental (Ypres, Bruges, Gand, Louvain, etc), serveau, la parter, pentru vânzarea produselor textile, iar etajele erau ocupate de atelierele textiliștilor. – Cu o arhitectură foarte îngrijită și de multe ori fastuos ornamentată se prezentau și sediile, centrele de reuniuni ale membrilor diferitelor corporații (de ex., la Reims – „Casa Muzicanților", sau în Flandra, în special la Bruxelles)[2].

Casa medievală de locuit nu era separată – ca cea din Antichitate – în încăperi strict rezervate vieții familiei (soției și copiilor) și cele destinate vieții de relații cu lumea dinafară. Întotdeauna o casă deservea o singură familie; și adeseori casele erau izolate unele de

1 Palazzo Vecchio (sau della Signoria) din Florența, construit în sec. XIV are marele salon – amplificat în sec. XVI – de 22 m pe 53 m, și o înălțime de 18 m.

2 O grațioasă construcție este palatul corporației textiliștilor („Arte della Lana") din Florența, construit în 1308. Corporația însuma aproximativ 20 de mari ateliere, peste 200 de prăvălii, asigurând ocupația a 30 000 de lucrători.



Catedrala din Lincoln (1072–1280).
Exteriorul „Corului Îngerilor".

altele printr-o stradă îngustă, pentru a se preveni astfel propagarea incendiilor. De regulă, încăperile erau distribuite astfel: la parter prăvălia (sau atelierul), dând spre stradă; la primul etaj – camera cea mare, bine luminată de ferestrele mari; deasupra, dormitoarele; în curte – bucătăria, şopronul, o fântână şi latrinele.

Ca aspect exterior, varietatea faţadelor era dictată de clima locală, de stilul regional, şi, evident, de posibilităţile proprietarului. Nu mai puţin interiorul: decoraţia consta mai ales în tapiserie şi lambriuri; grinzile plafonului – cu muchiile fasonate şi eventual pictate; consolele – sculptate sau măcar profilate; ferestrele, încadrate de muluri, aveau geamurile din bucăţi de sticlă rotunde prinse în plumb, bombate şi opaline, cu marginile ferestrei din sticlă colorată, iar în centrul voleului, un blazon. Într-o încăpere de dimensiuni mai mari, piesa ornamentală principală era şemineul, cu sculpturi în basorelief.

La un nivel economic (deci şi social) mai ridicat, casa de locuit devenea un mic palat (ceea ce în Franţa se numeşte un „Hôtel" – cel mai elegant fiind cel al lui Jacques Coeur, din Bourges). În perioada gotică – şi mai ales începând din sec. XIV – asemenea locuinţe senioriale (sau ale marilor burghezi) din oraşe devin mai numeroase. (În secolele XII şi XIII, singura locuinţă urbană care se distingea net de locuinţele burghezilor era palatul episcopal). În Franţa, caracteris-

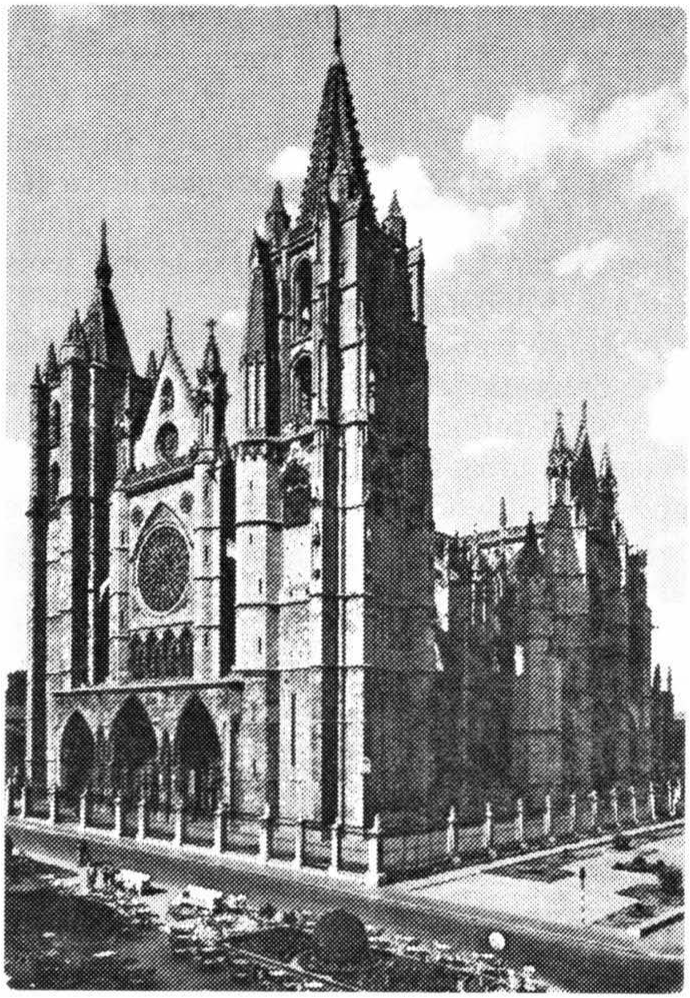
tică este situarea acestui „hôtel" în fundul unei curți și posibilitatea de a-l împărți prin pereți mobili (în vederea găzduirii unor oaspeți străini) în apartamente independente. În Germania și Flandra, palatul – surmontat de un enorm fronton – este situat la nivelul străzii. În Anglia – doar câteva palate episcopale au în față o curte. În orașele italiene, orgoliul și rivalitățile marilor familii le-a determinat să-și alăture palatului și un turn cât mai înalt, care îi dădea un aspect de fortăreață[1]. – Cât despre palatele venețiene (despre care se va vorbi mai jos), acestea impresionează în primul rând prin armonia și ornamentația arhitecturală a fațadelor.

În Italia, arhitectura civilă a evoluat paralel cu cea religioasă, dar cu o mai mare libertate de concepție, în timp ce caracterele particulare și regionale sunt mai variate și mai accentuate. „Ca aspect general, orașele – care își definiseră fizionomia încă din epoca romanică, – acum devin mai ordonate, piața mare este studiat compusă în planimetrie și efect de perspectivă" (P. Toesca). Dar în secolele XIII și XIV, afirmarea mai hotărâtă a regimului comunal și a unei burghezii bogate și dinamice, a avut drept urmare construirea unui considerabil număr de edificii publice și private.

Edificiul urban aproape la fel de important ca domul era palatul comunal, (care se mai numea – după regiune – și *„broletto"*, *„arengario"*, *„credenza"* sau *„Palazzo della Ragione"*). În Italia Septentrională, planul acestui *„broletto"* – conceput în Lombardia – era rectangular și cu două nivele; cel de jos, complet deschis, este o mare *loggia* sau portic, cu arce ogivale; la etaj – o singură aulă, pentru reuniuni. Din sec. XIII datează cele din Milano, Monza, Bergamo, Como, Brescia, Verona, Bologna, Todi și Piacenza; ultimul (început în 1280) este și cel mai elegant și mai frumos din nordul Italiei, prin armonioasa îmbinare a elementelor romanice și gotice; arcadele porticului sunt ogivale, iar ferestrele mari, trifore și cuadrifore, ale nivelului superior sunt închise în arce în plin cintru, crenelurile și micile turnuri au o funcție pur decorativă, în timp ce contrastul dintre partea inferioară în marmură roșie și cea superioară în cărămidă creează un pitoresc efect cromatic.

În Italia Centrală, palatele comunale – din Perugia, Orvieto, Gubbio, Ancona, etc. – sunt mai severe și mai solemne. „Palazzo Vecchio" (sau „della Signoria") din Florența – proiectat de Arnolfo

1 În orașe ca Bologna, San Gimignano și altele, numărul acestora se apropia sau chiar trecea de o sută. – Turnul Palatului Azzoguidi din Bologna, construit în sec. XII, are o înălțime de 60 m; iar *Torre degli Asinelli* – 97,60 m.



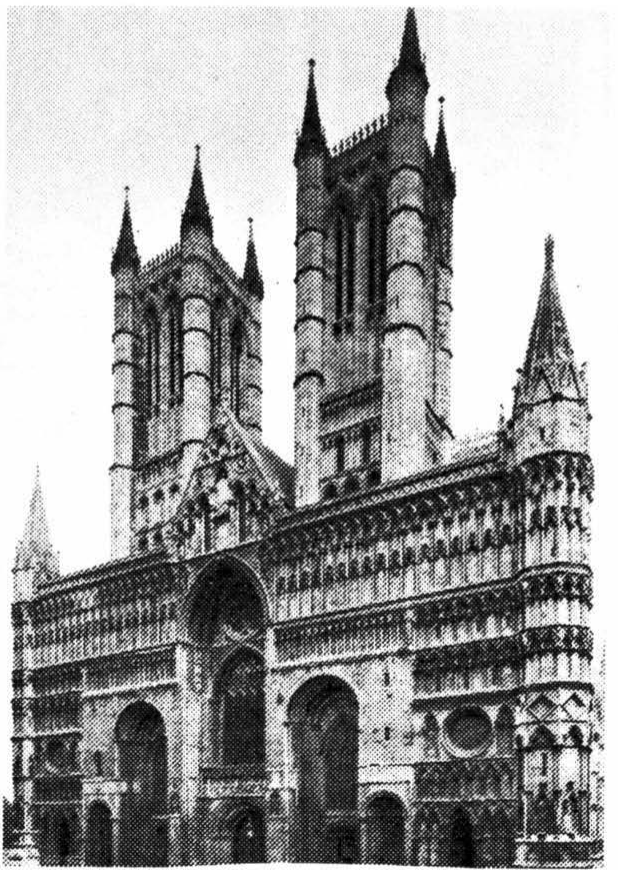
Capodopera goticului spaniol:
Catedrala din Leon. Sec. XIII-XIV.

di Cambio către 1300 – are un aspect de fortăreață, de imens bloc cubic, cu galeria proeminentă a corpului de pază surmontat de creneluri, cu micul turn de observație și clopotul de alarmă; dar cu ferestre bifore ogivale, cu turnul înalt de 94 m, al cărui vârf repetă plastic motivul coronamentului crenelat. – În schimb, Palatul Public din Siena (început tot către 1300) – azi cu patru nivele, ultimele două fiind supraetajate în sec. XVII, – se desfășoară orizontal cu linia fațadei ușor curbată, pentru a se adapta perfect pieții din față, concavă ca o cochilie; pe latura stângă se ridică înaltul turn (88 m; inclusiv clopotul și paratrăznetul – 102 m), așa-numit „del Mangia", proiectat de Lippo Memmi și terminat în 1348.

Elemente gotice apar și în arhitectura altor tipuri de edificii publice – sediile negustorilor, ale unor corporații; sau fântâni – ca cea, pe drept cuvânt faimoasă, din Perugia. De asemenea, în

nenumărate castele, de la cele din Italia Septemtrională și Centrală[1], până la acea capodoperă unică de geometrism arhitectonic din Puglia: Castel del Monte, în același timp castel de vânătoare al împăratului Frederic II și fortăreață, construit în cărămidă roșie în 1240; un octogon regulat, cu turnuri octogonale la fiecare colț, cu două nivele în jurul unei curți, nivelul superior cu bolți pe ogive; iar în exterior, fiecare din fețele octogonului având ferestre bifore și trifore, cu mici arce trilobate[2].

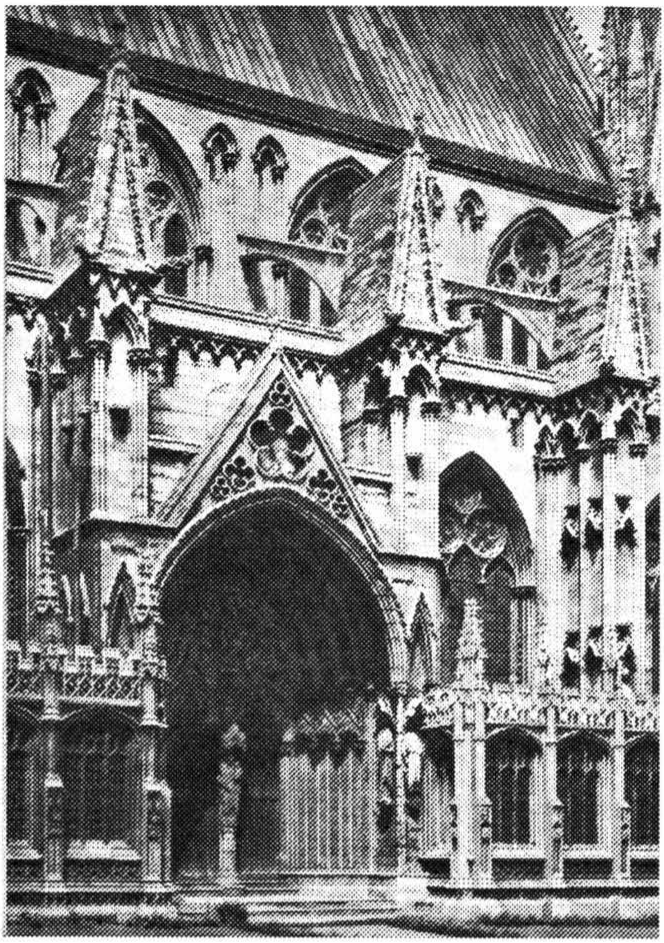
Formele mixte romanico-gotice ale palatelor publice din Lombardia au servit drept model și celor din Padova, Udine, Treviso, – care însă trădează și influențe evidente ale goticului venețian. Într-adevăr, Veneția a creat în secolele XIV și XV o varietate de arhitectură gotică inconfundabilă, a cărei originalitate este determi-



Fațada occidentală a catedralei din Lincoln. – Către 1140–1200.

1 Castele din Val d'Aosta (Fenis, Issogne, Verres), Alto Adige, Lombardia (Sirmione, Pavia, Mantova), din Verona, Ferrara, etc.

2 Castel del Monte a servit drept model și altor edificii datorate lui Frederic II – Castel Maniace din Siracuza, sau Castel Ursino din Catania.



Latura sudică a catedralei din Lincoln, cu portalul „Judecății de Apoi".

nată de puternicile reflexe orientale, precum și de poziția naturală unică a orașului, construit pe 118 insule și traversat de 150 de canale (sau „râuri" – în ital. sing. *rio*); situație care, și din punct de vedere strict tehnic, punea constructorilor probleme neobișnuite și le sugera soluții cu totul originale[1].

Configurația urbanistică a Veneției este determinată de aceste canale, – numite de locuitori „râuri", pentru că traseul lor urmează cursul râurilor cu numeroasele lor ramificații care acum două mii de ani și mai bine străbăteau întinderea mlăștinoasă devenită apoi marea lagună venețiană. Prin construirea de case pe terenurile mai solide ale celor 118 insule, încetul cu încetul această rețea de foste râuri au devenit canale. Construcțiile au trebuit să se adapteze

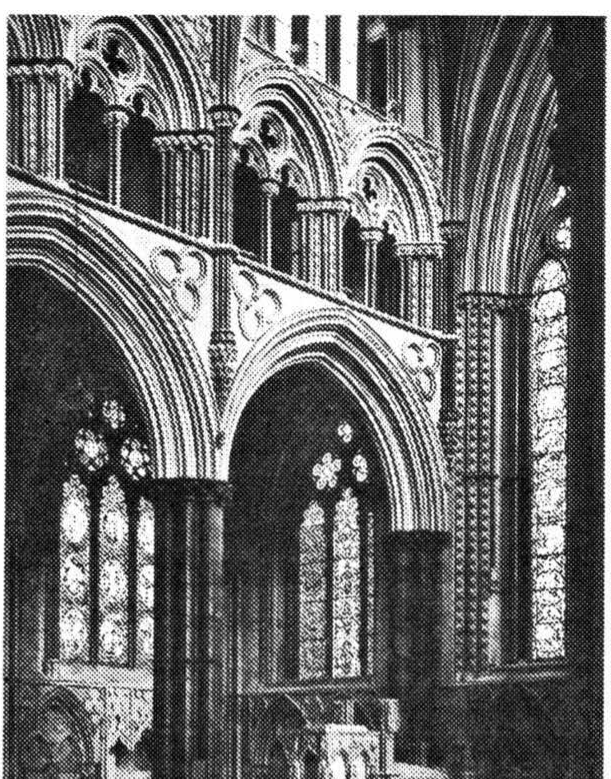
1 Văzută din avion, Veneția apare ca o insulă (în realitate, construcțiile ocupă 118 insule, separate de „canale" traversate de peste 400 de poduri) care, între punctele extreme, măsoară de la est la vest 4,260 km, iar de la nord la sud 2,790 km; suprafața ocupată de oraș este deci de aproximativ 10 km^2.

liniilor capricioase ale acestor foste râuri, pentru a putea exploata la maximum foarte puţinul şi neregulatul teren apt de a susţine o construcţie. De aceea, şi sistematizarea stradală obligată să urmeze traseul canalelor are un aspect de labirint; şi din acelaşi motiv unele palate, chiar de trei etaje, au uneori faţada nu rectilineară, ci uşor curbată[1].

Palatele marilor familii veneţiene nu au aspectul de fortăreaţă sau de castel ca în alte oraşe italiene. Ceea ce caracterizează faţadele vechilor case şi palate veneţiene este predominanţa golurilor asupra plinurilor în zona mediană a faţadei, ornamentată arhitectonic cu loggii suprapuse pe două rânduri care corespund saloanelor centrale ale edificiului; în schimb, în părţile laterale ale faţadei predomină plinurile, în care se deschide câte o fereastră sau un mic balcon, în dreapta şi în stânga loggiei centrale.Aceasta este, în principal, formula arhitectonică ce defineşte un „palat veneţian". (Numărul acestora trece cu puţin de 3 000; între ele, cele mai vechi datează din sec. XIV, iar cele mai noi, din sec. XVIII). Alte elemente caracteristice ale caselor şi palatelor veneţiene: scările interioare care din curtea mică închisă între clădiri urcă la loggia de la etaj; „altanele", terasele de lemn construite pe acoperiş, loc de reuniune familiară în serile de vară; originalele coşuri de forme variate, adesori împodobite cu motive policrome.

Tehnica constructivă, originală, este determinată de natura terenului insulelor lagunei, foarte puţin consistent, nămol tasat pe un fundal aluvionar; abia la 6 sau 8 m adâncime începe un strat compact de argilă amestecată cu nisip, numit de veneţieni „caranto". Sub stratul de „caranto" este zona freatică, de pământ îmbibat cu apă; sub această zonă freatică – un strat cu depozite de turbă; iar dedesubtul acestor depozite – pungi cu gaz metan. Fundaţia unei clădiri trebuie să coboare până la stratul compact de „caranto" – care

1 În raport cu edificiile şi cu spaţiile pietonale de-a lungul lor sunt trei tipuri de canale. Unele sunt flancate de edificii care parcă apar direct din apă, şi care se oglindesc în apa canalelor, pentru că faţada şi principala poartă de intrare le au înspre canal – cum sunt palatele de pe Canal Grande. (Bineînţeles că, în spate, fiecare palat are o curte şi o ieşire pe uscat). Alte Canale au o îngustă stradă pietonală pe o latură a lor, numită „fundamenta". În fine, alte canale au câte o „fundamenta" de-a lungul ambelor laturi. – În interiorul oraşului, străzile se numesc „calli" (sing. „calle"), sau „via" (denumind o stradă largă şi de dată recentă), sau „salizzada" (una din primele străzi pavate cu „salizzo" – piatra de pavaj), sau „lista" – nume derivat din faptul că strada trecea prin faţa palatului unui ambasador străin. – Pieţele veneţiene se numesc „campi" sau, dacă sunt mai mici, „campielli"; una singură în Veneţia poartă numele de „piaţă" – Piazza San Marco.



Catedrala din Lincoln. Corul (vedere parțială).

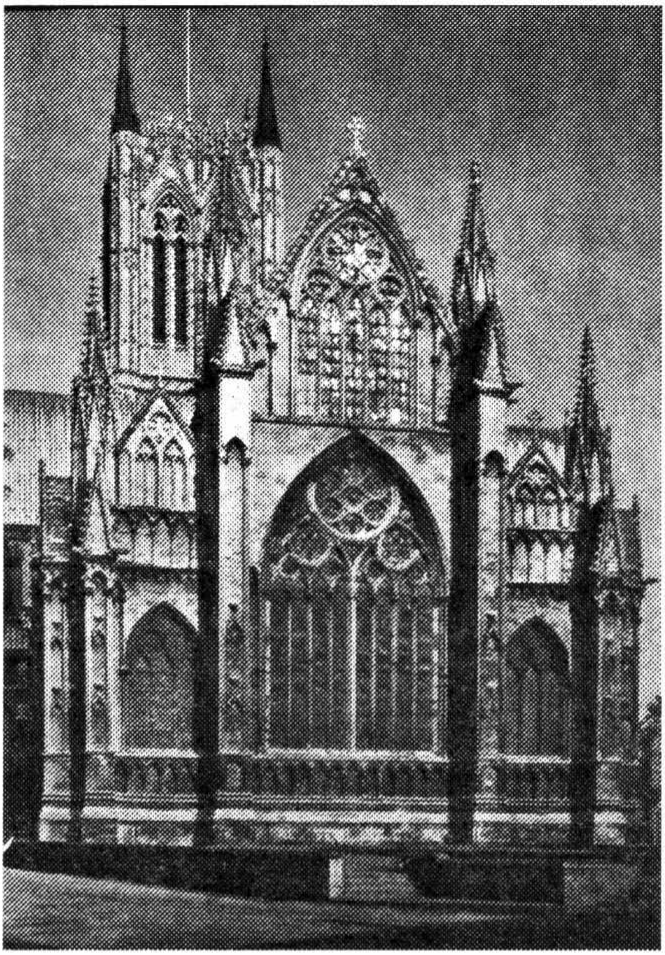
nu este nici el foarte solid; dar faptul că stă pe celelalte trei straturi, elastice și comprimabile pe care le-am amintit, asigură o fundație suficient de solidă chiar pentru un palat de două-trei etaje. Tehnica de consolidare a acestei „fundații indirecte" (cum o numesc constructorii de azi) este următoarea: trunchiuri cu un capăt ascuțit, groase și noduroase de stejar sau de zadă, lungi de 5-6 m se înfig până intră adânc în stratul de „caranto". Se înfig, bineînțeles, foarte multe asemenea trunchiuri, aliniate de-a lungul „planului" clădirii, a foarte îngustei fâșii de teren pe care se vor înălța zidurile edificiului. În cazul edificiilor foarte masive, trunchiurile sunt înfipte în cercuri concentrice sau în spirală pe toată aria viitorului edificiu. (S-a calculat, de pildă., că marea biserică „della Salute" este construită pe 11.000 de asemenea trunchiuri de fundație). Pe capetele de sus ale acestor trunchiuri se așază și se fixează două straturi încrucișate de scânduri foarte groase de stejar, – pe care se ridică apoi fundația propriu-zisă a clădirii, din micile blocuri de piatră; abia înălțimea acestei fundații ajunge la nivelul apelor lagunei. În loc să putrezească în mediul umed (căci lemnul putrezește numai după ce

este adus din nou în contact cu aerul), trunchiurile de fundație suferă cu timpul un proces de mineralizare care le face din ce în ce tot mai rezistente; încât, se poate spune că Veneția nu este „construită", ci „plutește". – Pereții interiori sunt din materiale cât mai ușoare; cei exteriori, au intercalate de-a lungul pereților de cărămidă bârne de lemn, – ceea ce dă o anumită elasticitate zidului; de aceea, nici un cutremur, oricât de puternic, n-a avariat o asemenea construcție venețiană[1].

Cazul excepțional – ca echilibru constructiv și ca expresivitate stilistică – al arhitecturii civile venețiene îl reprezintă Palatul Ducal[2]. Cele două fațade, egale (dinspre piață și dinspre mare) sunt divizate în trei ordine: un portic cu arcade ogivale pe 36 de coloane; o *loggia* deschisă, cu arce modulate susținute de 71 de coloane; și partea superioară cu mari ferestre ogivale, terminându-se cu un șir continuu de creneluri ornamentale, dantelate, în stil veneto-bizantin. Elementele gotice și orientale fuzionează, creând un efct de fascinantă originalitate. Dar, din punctul de vedere al concepției și al realizării arhitectonice, originalitatea absolută constă în faptul că greutatea enormă a zidurilor stă pe aceste două ordine de arcade; în felul acesta, plinul se sprijină pe goluri: termenii logicii constructive obișnuite sunt inversați. Decorul geometric de marmură albă și roșie al întregii suprafețe a zidului fațadelor, face ca zona superioară să nu mai lase impresia de greutate, de prea mare apăsare; grație acestui efect cromatic, zona zidului masiv pare mai suplă, mai ușoară. „În acest contrast și totodată acord de tonuri și de culori trebuie căutată esența cea mai adevărată, cea mai nouă a arhitecturii venețiene. Aici,

1 Originală este și soluția construcției fântânilor venețiene. Fiecare „campo" sau „campiello" are măcar o fântână, cu ghizdul ei de piatră sau de marmură adeseori decorat cu sculpturi care fac din ea o mică operă de artă. Fântâna era construită în felul următor: întreaga suprafață a piațetei (de cel puțin 300–400 m^2) era excavată până la o adâncime de 5-6 m; după care, pereții excavației erau căptușiți cu argilă, ca să îi facă impermeabili. În centrul excavației, pe o lespede mare de piatră se construia, din cărămidă specială, cilindrul puțului, înalt de 5-6 m; cilindru căruia i se lăsau la bază câteva orificii. Apoi, întreaga excavație se umplea cu nisip și cu pietriș de râu, – și întreaga piață se pava cu lespezi de piatră, lăsându-se însă patru orificii (*pielle*). Prin aceste orificii, apa de ploaie căzută în piață pătrundea în stratul de 5-6 m de nisip și pietriș (formând o adevărată cisternă subterană), de unde se infiltra și umplea cilindrul de cărămizi al puțului. Încât, până în secolul trecut, când sistemele moderne de canalizare au adus Veneției apă de băut de la mari distanțe, venețienii au băut apă de ploaie, mineralizată de straturile de nisip și pietriș, – deci perfect potabilă!

2 A cărui fundație datează din sec. IX; dar care a fost reconstruit în secolele X și XII; iar în forma actuală, începând din 1422, de către arhitectul Pier Paolo Dalle Masegne.



Absida catedralei din Lincoln, cu imensa fereastră centrală (10 m pe 20 m). - Către 1280.

culoarea este cea care domină; este raţiunea primă care îşi subordonează, care îşi supune sieşi legile arhitecturii" (E. Lavagnino).

În timp ce se reconstruia Palatul Ducal, pe Canal Grande se edifica „poate casa cea mai frumoasă din lume" (*Idem*) - Cà d'Oro[1]. Elementele gotice şi reminescenţele orientale, arta sculptorilor lombarzi şi veneţieni, a mozaicişti1or şi intarsiatorilor de marmuri policrome, totul fuzionează aici într-o sinteză de o uimitoare unitate. - Formele arhitecturii veneţiene au iradiat în numeroase edificii publice şi private din alte oraşe - din Udine, Vicenza, Padova, şi până la Bologna sau Modena. „Dar - adaugă acelaşi autor - arta

1 Iniţial polcită cu aur - de unde şi numele: „Casa de Aur". Arhitectura acestui faimos palat a influenţat - într-o măsură mai mare sau mai mică - arhitectura altor palate gotico-veneţiene, edificate de-a lungul renumitului Canal Grande, purtând numele primilor proprietari: Foscari, Pisani, Priuli, Ariani, Soranzo, Giovanelli, Contarin, Fasan.

arhitecturii veneţiene nu putea fi repetată înafara ambianţei ei naturale. Sunt miile de reflexe ale apei, care se schimbă în funcţie de bătaia vântului, şi este lumina soarelui care dă viaţă mereu nouă palatelor de marmură ale veneţienilor".

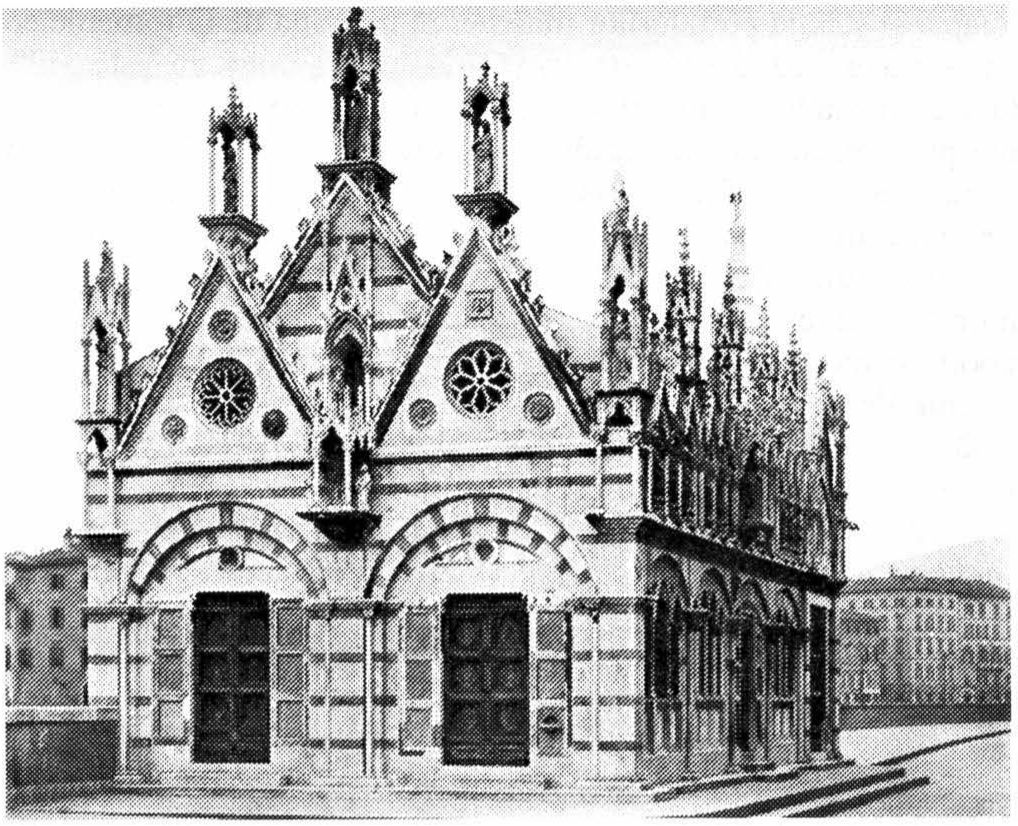
SCULPTURA GOTICĂ ÎN FRANŢA

Şi sculptura gotică a luat naştere ca funcţie ornamentală a catedralei, şi în special a portalurilor. În timpanul portalului central este reprezentată Judecata de Apoi; în timpanul din dreapta – moartea, învierea şi încoronarea Fecioarei; iar în cel al portalului din stânga, un ciclu narativ ilustrează viaţa unui sfânt. Intradosurile portalurilor prezintă figuri de apostoli şi de profeţi: statui în *ronde-bosse* – după ce s-au detşat de coloanele de care la început se sprijineau – care nu mai sunt condiţionate, ca în arta romanică, de spaţiul arhitectonic în care sunt plasate.

„Ceea ce distinge sculptura gotică de cea romanică este abandonarea formelor fantastice (monştri, animale simbolice), şi mai ales renunţarea la deformarea figurilor în sens expresionist. Drapajul cade armonios, membrele corpului sunt just proporţionate, iar faţa personajului exprimă clar sentimentele care îl animă" (A. Martini). – Aceste trăsături generale caracterizează îndeosebi goticul francez. În Anglia, situaţia este mai puţin concludentă, întrucât aici lipsea o adevărată tradiţie a sculpturii monumentale. În Germania, sculpturile – de obicei concentrate în interiorul bisericilor – manifestă o tendinţă mai categorică decât în alte ţări de a înfăţişa detalii realiste sau groteşti ale personajelor. În Italia apare în perioada gotică decoraţia marilor amvoane de marmură, hexagonale sau octogonale, – precum şi bogata ornamentaţie sculpturală a portalurilor şi a monumentelor funerare. De asemenea, în Italia sunt mult mai numeroase decât în alte ţări statuile în *ronde-bosse*.

În domeniul sculpturii, trecerea de la formele romanice la cele gotice a fost mai lentă decât în arhitectură, atât în ce priveşte sculptura decorativă cât şi cea monumentală.

Sculptura monumentală – cu o evoluţie proprie atât în raport cu arhitectura cât şi cu decorul ornamental – s-a detaşat progresiv de arhitectură, încât spre mijlocul secolului al XIII-lea emanciparea sa a devenit aproape completă. Ea apare acum nu numai la portaluri sau pe faţade, ci şi în galerii, pe contraforţi, pe arc-butanţi. Totodată şi



O mică bijuterie a goticului italian (operă atribuită lui Giovanni Pisano, 1248–1314) – biserica S. Maria Della Spina, din Pisa.

inspirația este diferită de cea romanică; „sculptura gotică pornește de la hieratism, atinge expresia sa cea mai înaltă într-o fază idealistă, și în cele din urmă ajunge la un realism care, spre sfârșitul Evului Mediu, termină prin expresia cea mai pesimistă a morții" (E. Lambert).

Cronologic, prima manifestare a noii sculpturi monumentale au însemnat-o statuile de la St. Denis (1140, – toate însă distruse, cunoscute doar din descriere); erau statui rezemate de coloane și sculptate în același bloc, dar care au servit drept modele și punct de plecare pentru marea epocă a sculpturii gotice. De la mijlocul secolului al XII-lea datează statuile-coloane ale „Portalului Regilor" de pe fațada occidentală a catedralei din Chartres; statui care se detașează însă de coloană, arătând că nu mai au o funcție portantă. Către 1185, catedrala din Senlis fixează definitiv schema portalului gotic – pentru prima oară dedicat în întregime Fecioarei, – și având la baza fațadei pitorești basoreliefuri cu scenele calendarului, frecvente la marile biserici gotice.

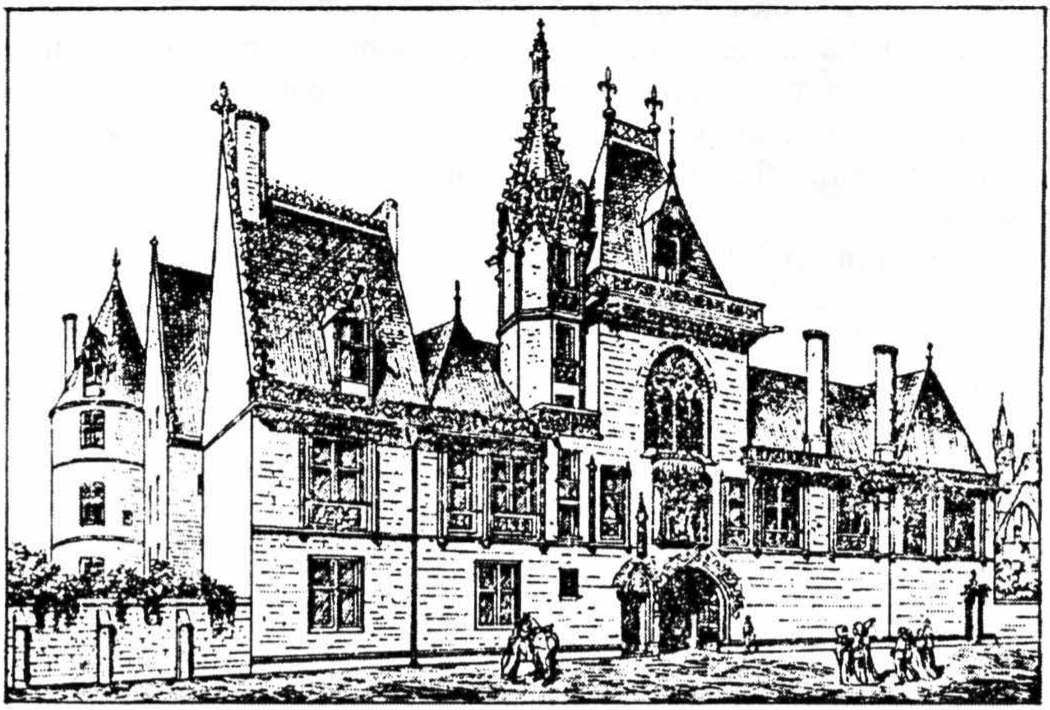
Statuile-coloane, nedetașate încă de fusurile coloanelor din

dreapta și stânga portalurilor marchează tranziția de la romanic spre concepția gotică despre statuie. Când încă „sculptura este zid" – după expresia lui H. Focillon[1] – „statuile-coloane sunt înseși cu mult mai puțin niște coloane decât niște porțiuni de zid. Forma însăși a amplasamentelor, forma însăși a elementelor tectonice determină caracterul figurii și modul de tratare a spațiului". Or, statuile-coloane ale „Portalului Regilor" din Chartres sunt exagerat de prelungi, imobile, rigide, identice în poziție și gesturi, nearticulate plastic în raport cu modelul ideal cilindric al unei coloane. – Dar în primele decenii ale sec. XIII se petrece o schimbare decisivă, se observă o nouă concepție și un nou stil[2]. Sculpturile tind să se desprindă de fundalul arhitectural, să nu se lase aservite lui, să devină independente, să-și afirme individualitatea proprie, luând forma de statuie în *ronde-bosse*. Sunt figuri elansate, elegante, într-un drapaj

Palatul Bargello (Florența).
Curtea de mare efect scenografic și pitoresc. – Sec. XIV.

1 „Statuile-coloane, în realitate niște ziduri ondulate în formă de personaje și care de fapt continuă doar reliefurile stâlpilor mediani" (H. Focillon).

2 În statuile de la portalurile transeptului catedralei din Chartres (1205-1240), ale „Porții Fecioarei" de la Notre-Dame din Paris (1210-1220), de pe fațada catedralei din Amiens (1225-1236), și – în a doua jumătate a secolului – cele de pe fațada occidentală a catedralei din Reims.



O capodoperă a arhitecturii civile gotice:
fațada palatului lui Jacques Coeur din Bourges, construit în 1443.

natural și lejer, urmărind grația și mișcarea, exprimând fiecare o psihologie proprie, o spiritualitate intensă. „Christ en majesté" din timpanul central al catedralei din Chartres, „La Vièrge dorée" sau „Le beau Dieu"[1] de pe fațada celei din Amiens, „Judecata de Apoi" de pe timpanul celei din Bourges, sau „Apostolii" de pe fațada interioară din Sainte-Chapelle, sunt cele mai concludente exemple în acest sens.

Arta sculptorului din sec. XIII este o artă idealistă, în sensul că, pornind de la observație, găsește totuși modalitatea de a înnobila chiar și gesturile cele mai familiare. Domină deocamdată un simț clasic al măsurii și calmului. „Expresia, sobră, de preferință nu este încredințată figurii, ci gestului și atitudinii; pupila nu este săpată în piatră cu sfredelul, ci privirea se obține prin culoare" (R. Schneider). Marea dramă a „Judecății de Apoi" este redată pe timpanele catedralelor (Amiens, Bourges, ș.a.) cu sobrietate și moderație; repartizate în trei registre suprapuse, scenele sunt ordonate într-o compo-

1 „Expresia cea mai înaltă și mai semnificativă a artei monumentale din Evul Mediu" (H. Focillon). – „La Vièrge dorée" – remarcă același autor – „a exercitat cu siguranță o mare influență asupra sculpturii în piatră și mai ales asupra fildeșurilor".

ziție clasică. Aceeași atitudine o păstrează artistul și în fața decrepitudinii: ridurile lăsate de vârsta înaintată sunt abia marcate, și chiar durerea și moartea sunt redate cu oarecare seninătate. În monumentele funerare, care nu prezintă niciodată figuri decrepite, personajele au chipul lor din tinerețe sau maturitate, o expresie senină și ochii deschiși.

Secolul al XIII-lea este perioada de aur a sculpturii gotice, atât ca nivel artistic cât și prin cantitatea imensă de opere. (Pe cele trei portaluri sudice ale catedralei din Chartres sunt sculptate 783 de figuri; numai fațada catedralei din Reims expune peste 530 de statui; iar cu cele din interior și restul exteriorului numărul sculpturilor trece de 2.300). Dar începând din secolul următor sculptorii nu se vor mai preocupa atât de simplitatea expresivă și de plastica robustă a volumelor, sau de profunzimea unei stări morale pe care o exprimau statuile din Chartres, Reims și Amiens; în schimb, vor căuta tot mai insistent impresia produsă asupra privitorului, efectele atitudinilor și ale mișcării, grația și surâsul personajelor, gesturile firești și familiare, elegantul și somptuosul rafinament ornamental. Măreția calmă a sculpturii este în declin, – la fel ca idealismul ei. Arta va fi acum mai atașată de lumea exterioară și de sensibilitatea imediată a privitorului. În Germania, în speță, sculptorii care au lucrat la domurile din Bamberg și Naumburg vor merge tot mai departe pe drumul accentuării caracterelor, puternic individualizate, și a intensificării – în scopul de a obține ostentativ efectul – expresivității particulare a unui personaj.

În secolel XIV și XV, calamitățile Războiului de o sută de ani și ale marii epidemii de ciumă, precum și propagarea curentelor mistice, au dus la o stare generală de spirit de o acută sensibilitate, reflectată și în noile preferințe privind alegerea și modul de tratare a temelor artei. În felul acesta, „în timp ce secolul al XII-lea și încă cel al XIII-lea nu vedeau în Hristos răstignit decât instrumentul Răscumpărării, secolele al XIV-lea și al XV-lea se complac în spectacolul suferințelor lui, pe care misticii le descriu în termeni de o precizie crudă. Artiștii, care până atunci ezitaseră în fața reprezentării tragice a morții și suferințelor lui Hristos, de acum înainte insistă asupra amănuntelor celor mai penibile ale agoniei Omului-Dumnezeu, și astfel se vor vedea multiplicându-se subiecte ca «Flagelația», «Încoronarea cu spini», «Ecce Homo», «Drumul Calvarului», «Răstignirea», «Coborârea de pe cruce», «Coborârea în mormânt», «Mater Dolorosa», subiecte având, toate, menirea să emoționeze sufletele credincioșilor" (M. Aubert).

O capodoperă a „goticului perpendicular":
turnul central al catedralei din Canterbury (terminat în 1497).

Secolele al XIV-lea și al XV-lea aduc de asemenea mai multă naturalețe în modul de tratare a temelor și o din ce în ce mai profundă coborâre în aspectele mai direct sentimentale de umanitate. Evoluția sentimentului religios, marea dezvoltare pe care o ia acum cultul sfinților, înmulțirea confreriilor religioase și influența genului de teatru de cea mai largă popularitate a „misteriilor", au dus la o enormă producție în serie de statui și statuete destinate nu numai lăcașurilor de cult, ci și locuințelor. Tot mai răspândite devin acum sculpturile reprezentând Fecioara cu Pruncul; Fecioara – privindu-și fiul sau alăptându-l, cu o duioasă gingășie și afecțiune maternă; copilul – privindu-și mama, ținând în mână un fruct sau o floare, jucându-se cu o pasăre sau chiar cu vălul mamei. Statuile sfinților, nenumărați și învestiți cu atributele cele mai diverse, împrumută atitudinile, îmbrăcămintea, felul de a fi și de a se comporta al oamenilor din viața de fiecare zi. Apoi – omul obișnuit, reprezentat într-o statuie sau un basorelief, în interiorul bisericii sau pe fațada

catedralei: „pretutindeni apare omul, la toate vârstele, în orice condiţie, muncind cu mâinile, muncind cu mintea, - plugarul, meşteşugarul, soldatul, medicul, episcopul, martirul... O catedrală este o lume, este o întreagă umanitate" (H. Focillon)[1].

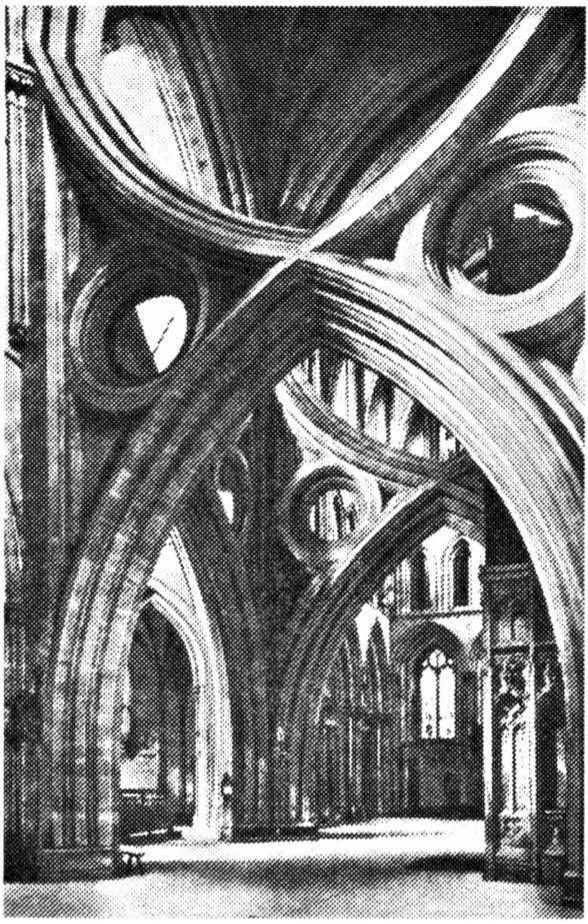
Din aceeaşi tendinţă de reprezentare cât mai adevărată şi mai exactă a vieţii în general s-a născut arta portretului, a cărei origine este legată de plastica funerară.

În perioada gotică, bisericile ajunseseră să fie aproape în întregime pavate cu lespezi de morminte, de piatră sau marmură, sau cu plăci groase de aramă cu efigiile defuncţilor, iar claustrele mănăstirilor să fie pline de statui funerare. Numărul acestora era considerabil[2]; dar mai importantă decât numărul este valoarea şi semnificaţia lor artistică. Emile Mâle apreciază că „monumentele cele mai extraordinare pe care ni le-a lăsat Evul Mediu târziu sunt monumentele funerare". Cele mai somptuoase - cele din argint ale conţilor de Champagne, sau cele din aramă emailată ale episcopilor din Paris şi Angers - au dispărut; iar sicriele de plumb,lespezile funerare din plăci de aramă sau statuile de bronz au fost, în cea mai mare parte, distruse (materialul fiind topit) în timpul Revoluţiei Franceze.

Se pare că prima statuie culcată pe capacul unui sarcofag - ceea ce se numeşte un „gisant" - a apărut în ultimii ani ai secolului al XII-lea; tot din aceeaşi epocă datează şi primele lespezi funerare cu efigia defunctului; dar iconografia monumentului a fost creată şi definitivată în secolul următor, menţinându-se aceeaşi până aproape

1 Cât priveşte scenele scatologice şi obscene figurate destul de des de către sculptori - şi ale căror victime sunt de obicei călugări, călugăriţe sau preoţi, - s-ar putea crede (deşi o confirmare documentară în acest sens lipseşte) că ele ar fi fost generate de motive personale, de nemulţumire pentru retribuţia primită, de ranchiună, ură, indignare, răzbunare, etc. Dar ele pot fi interpretate tot atât de bine şi ca simple fantezii, glume, divertismente. Şi în temele, personajele sau scenele cu caracter simbolic sculptate pe capiteluri - şi al căror sens simbolic le era lămurit şi de cleziastici în predicile lor - sculptorii şi-au dat drumul propriei lor fantezii. Nu este deci exclus ca ei să-şi fi exprimat în mod deliberat intenţiile lor de satiră sau de umor grosolan. Căci Evul Mediu n-a fost deloc (se ştie explicit şi din producţiile literare) nici pudibond, nici excesiv de rigorist.

2 Numai în catedrala din Langres şi anexele ei se găsesc aproape 2 000 de asemenea monumente. Un inventar al celor din Franţa (întocmit în sec. XVII de Roger de Gaignières) ocupă nu mai puţin de 30 de volume! Numărul lor enorm se explică - în parte - şi prin faptul că multe personalităţi îşi făceau uneori 2 sau 3 morminte. Regii Franţei lăsau prin testament să fie înmormântaţi în trei locuri: corpul în biserica St. Denis, inima într-o altă biserică, iar viscerele într-alta.



Corul catedralei din Wells (început încă din sec. XII), cu ciudata arhitectură a arcelor în X.

de sfârșitul Evului Mediu. Personajul, cu mâinile împreunate și ochii deschiși, este totdeauna – indiferent la ce vârstă ar fi decedat – reprezentat tânăr[1] și de o seninătate, o frumusețe și o noblețe ce nu par a ține de lumea aceasta, – și care nu are nimic din trăsăturile reale ale figurii din timpul vieții: personajul este ridicat la rang de tip[2]. Aproape întotdeauna defunctul reprezentat ca gisant are la picioare un animal simbolic[3]. Adeseori figura gisantului este însoțită

1 În jurul vârstei de 33 de ani: vârsta atribuită lui Hristos când a înviat! – și având înfățișarea cu care defunctul se va prezenta la „Judecata de Apoi"!

2 „Unele pietre de mormânt se înscriu printre operele cele mai pure pe care le-a produs Evul Mediu. Grecii n-au avut o mână mai sigură. Nici un amănunt de prisos, o simplitate mărcată, linii ce par a conferi figurii mortului un aer de imutabilitate. Niciodată nu s-a exprimat mai bine ceea ce este divin în ființa omenească" (É. Mâle).

3 Un leu – simbol al forței, bărbăției, curajului; un câine – simbolul fidelității (ogarul indicând nobila pasiune a defunctului – vânătoarea); iar dragonul strivit sub picioarele unui personaj al Bisericii simbolizând ispita și păcatul.

de altele din familie[1], sau de figura Fecioarei, sau a unui sfânt; sau, de figuri de îngeri înțelese ca spirite cerești care iau în paza lor și duc în cer sufletul defunctului. Capodopera genului – cel mai celebru dintre toate mormintele medievale din Franța – este fastuosul monument al lui Filip cel Îndrăznet (m. 1404), azi în muzeul din Dijon.

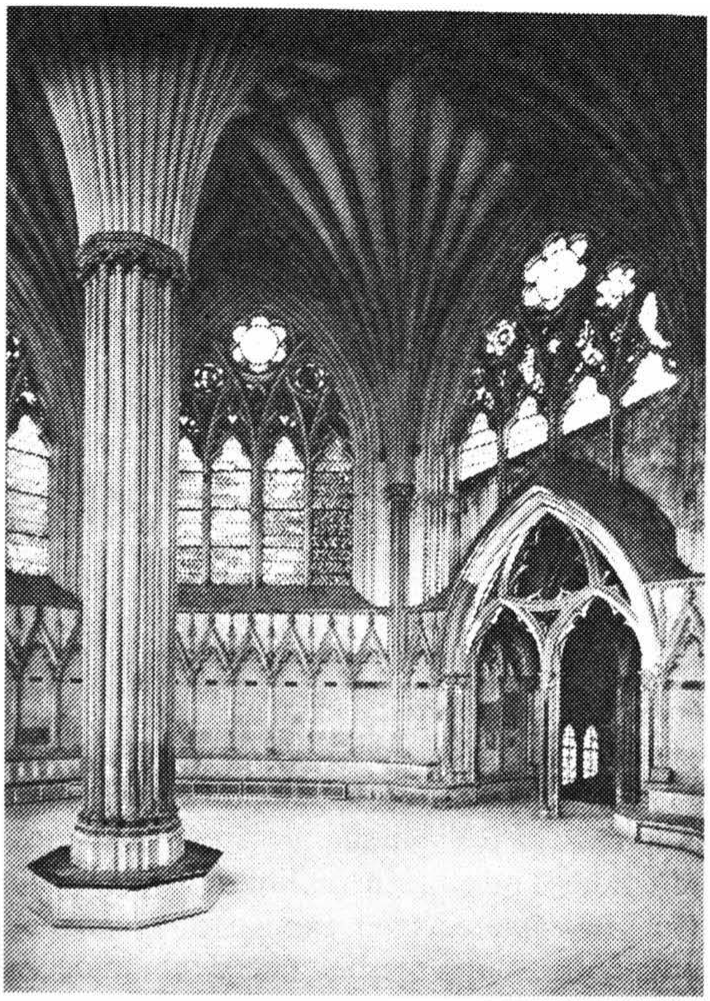
Autorul acestei capodopere, flamandul Claus Sluter (m. 1405) – cel mai genial artist al timpului din nordul Franței – și-a desfășurat în cea mai mare parte activitatea la curtea ducelui Burgundiei din Dijon. Dintre numeroasele opere pe care le-a creat aici s-au păstrat doar trei ansambluri[2]. În monumentul amintit mai sus, Sluter a sculptat de jur-împrejurul sarcofagului 40 de figuri de „bocitori" îmbrăcați în mantii călugărești cu capișoane, – misterioase apariții nocturne, mesageri ai Morții, cărora artistul le-a conferit o forță impresionantă, obsedantă. Noua concepție monumentală și realistă a figurilor lui Sluter, departe de a mai fi considerate un accesoriu al unei structuri arhitectonice, este revoluționară prin faptul că „este bazată pe volumetria plină și pe structura monumentală, în netă antiteză cu linearismul și cu eleganțele gotice"[3]. – Această „procesiune a bocitorilor" va deveni modelul canonic de monument funebru de-a lungul întregului secol al XV-lea francez. Influența – determinantă – a lui Sluter s-a extins nu numai în Franța, ci și în Flandra, Spania și Italia (reminiscențe sluteriane sunt identificabile în statuile multor sculptori activi la Domul din Milano).

În ultimele două secole ale Evului Mediu apar concepții noi în plastica funerară. Unii sculptori nu înțeleg de ce statuia culcată a unui defunct trebuie să aibă ochii deschiși; și, din sec. XIV, mulți gisanți vor avea ochii închiși. În același sens realist, o altă idee se

1 De soția sa în primul rând, evident: dar la picioarele nobilului Jean de Creney și soției sale sunt aliniați și cei 17 copii ai lor! Un canonic este reprezentat cu un nepot și o nepoată alături; un altul, cu părinții săi; iar un papă, cu mai mulți frați și nepoți (cf. É. Mâle). În biserica Sf. Étienne de Troyes, statuia de argint a lui Thibaut III de Champagne are alături alte statuete de argint reprezentând membrii iluștri ai familiei (între care, patru regi și un conte).

2 Primul, este portalul mănăstirii Champmol (din apropiere de Dijon); un „Calvar" din aceeași mănăstire, dar din care a rămas intact numai soclul hexagonal, cu statuile în mărime naturală a șase personaje biblice, de o expresivitate deosebită, fără ca individualizarea lor psihologică să le anuleze grandoarea mitico-legendară (grup statuar denumit „Puțul lui Moise" – una din marile capodopere ale sculpturii medievale); în fine, monumentul funerar al lui Filip cel Îndrăznet, cu statuia gisantului mult prea restaurată în secolul trecut.

3 Cf. *Enciclopedia Garzanti dell'arte*. – Cea mai cunoscută operă influențată de „bocitorii" lui Sluter este monumentul funerar (realizat către 1480 de un sculptor necunoscut, azi în muzeul Louvre) al seneșalului Burgundiei, Philippe Pot.



Sala capitulară a catedralei din Wells.

exprimă prin transformarea gisantului într-un adevărat cadavru, lipsit de seninătate, având imprimate semnele descompunerii fizice. Mai interesantă este ideea de a reprezenta defunctul, nu culcat, ci în genunchi, rugându-se în fața propriului său sarcofag[1].

Originea portretului în sculptura medievală este legată, cum spuneam, de plastica funerară. Cel mai vechi exemplu cunoscut (cel puțin în Franța) este portretul lui Filip III cel Îndrăzneț din biserica

1 Cea mai veche asemenea statuie, reprezentând-o pe Isabela de Aragon și aflată în catedrala din Cosenza, datează din 1271. Rare până spre sfârșitul secolului al XV-lea, statuile funerare îngenunchiate vor deveni frecvente în sec. XVI, când le vor înlocui aproape complet pe cele culcate. – „Către 1517, un artist a avut ideea să reuncască în același monument statuia îngenunchiată și gisantul. Astfel s-au născut marile monumente funerare ale lui Ludovic XII, Francisc I și Henric II" (É. Mâle). Prima, la St. Denis; a doua, opera lui Philibert Delorme; a treia, opera lui Primaticcio și Germain Pilon.

Sf. Denis (1298), executat în mod evident după mulajul luat la moartea regelui. Urmând acest procedeu (practicat în Antichitate, dar reluat abia acum), începând din sec. XIV sculptorii au realizat adevărate portrete ale regilor Franței. În sec. XV, înaltele personaje care își construiau mausoleele încă în timpul vieții asistau personal și la execuția - după mulaje - ale propriilor lor efigii. În felul acesta, prin procedeul mulajului copiat apoi de sculptor în piatră, marmură sau turnat în bronz, sculptura funerară a făcut prin portret un pas important în direcția reprezentării realiste.

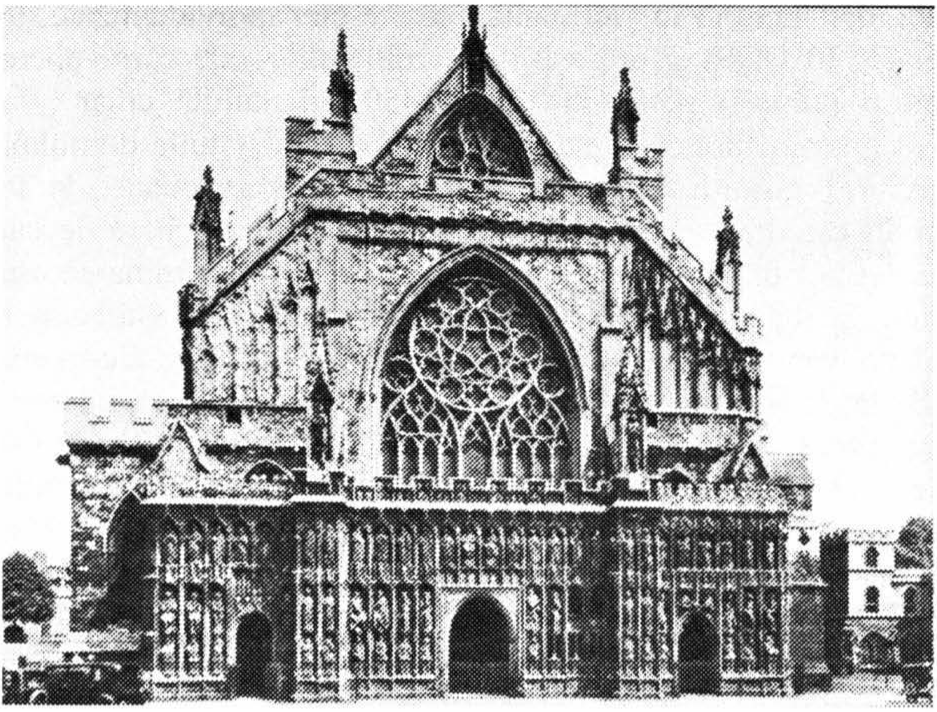
În sec. XV s-a generalizat obiceiul de a lua mulajul figurii defunctului[1]; încât „multe busturi celebre ale Renașterii italiene par a fi simple măști funerare retușate de artiștii abili" (É. Mâle).

SCULPTURA GOTICĂ ÎN GERMANIA, ANGLIA, SPANIA ȘI ITALIA

În perioada gotică, aportul Germaniei în sculptură a fost mai substanțial și mai original decât în arhitectură. La început, artiștii gotici germani au urmat sugestiile sculpturii catedralelor din Chartres, Paris și îndeosebi Reims; sunt însă evidente încă din această fază anumite tendințe proprii: în sublinierea caracterului individual al personajelor, în căutarea unei expresivități cât mai marcate, și într-o accentuată densitate plastică (ceea ce trădează persistente înclinații spre viziunea romanică).

Primele opere reprezentative se regăsesc în catedralele din Magdeburg, Freiburg (cu „Poarta de Aur", din cca 1230) și din Strassburg - pe al cărui portal sudic sunt elegantele statui simbolice înveșmântate într-un drapaj minuțios studiat, în interior cu statui în atitudini foarte degajate, iar în basorelieful timpanului cu patetica scenă a morții Fecioarei. Mai celebre sunt ciclurile sculpturale ale catedralelor din Bamberg și Naumburg. În prima, statuile Mariei și Sf. Ecaterina sunt animate de o excepțională forță plastică și cu sens dramatic, sugerat și potențat de foarte complicatul drapaj al veșmintelor; faimoasă pentru eleganța și naturalețea atitudinii și a privirii este statuia „Călărețului din Bamberg"; în timp ce expresivitatea căutată, exagerată până la naivitate, caracterizează figurile din tim-

1 „Această funcție era încredințată pictorului regelui, desigur pentru că el picta apoi masca de ceară spre a-i da aparență de viață. Jean Fouquet lucrase la masca funerară a lui Carol VII" (É. Mâle).



Fațada principală a catedralei din Exeter. - Sec. XIV.
Gotic englez târziu. Cu abundență de statui și fereastra în stil flamboaiant.

panul portalului princiar. - În domul din Naumburg, în statuile perechilor Hermann - Reglindis și în special Ekkehard - Uta, viața interioară cu atâta firesc exprimată dă personajelor feminine un farmec deosebit[1]; în timp ce în scenele Răstignirii și Patimilor artistul anonim „a dat fiecărei statui o atitudine psihologică diferită, iar viața lor interioară se revelează cu un impetuos elan, în antiteză cu moderația și armonia imaginilor franceze" (Al. Nicolli). - Cu asemenea caracteristici proprii, sculptura gotică germană a realizat exemple de opere perfect studiate, în scopul de a individualiza până la extrem personajele, tratându-le cu o libertate - în gesturi, atitudini și priviri - de o mare intensitate expresivă.

O altă particularitate a sculpturii gotice germane o constituie seria de personalități artistice (de origine germană, suedeză, fla-

1 „Tu știi - ah, tu nu știi - cine-a fost Uta?
Caldă și castă subt arătările inului
Minunea ființei se arăta.
Dar zâmbetul ei otrăvea toate văile Rinului.
. . . . . .
Grea suferință era frumusețea ei pentru o țară întreagă,
Pentru țara burgundă (...)"

Lucian Blaga

mandă, dar lucrând în Germania), foarte clar individualizate. Peter Parler (1330-1399) și urmașii din familia sa[1] – ale căror opere au definit o întreagă perioadă (1350-1450), denumită chiar „Parler Zeit" – aparțin filonului realist care deriva din statuile domului din Naumburg; gisanții mormintelor și busturile executate de Peter Parler în catedrala din Praga, cu perfecta lor capacitate de caracterizare a personajelor, au exercitat o influență determinantă asupra plasticii germane. – Operele flamandului Nikolaus Gerhaert (sau Nikolaus van Leyden, cca 1430-1473) activând în Germania și stabilit la Viena, au avut un ecou considerabil, prin intensa lor spiritualitate, vigoarea stilistică, efectele lineare căutate și prin realismul expresiv al figurilor. – Influența franco-flamandă – rezultând din cunoașterea directă de către artist a lucrărilor lui Claus Sluter și Van Eyck – este evidentă în sculptura și pictura lui Hans Multscher (cca 1400-1467), prin realismul și puternicul relief plastic, prin atenția dată detaliului și mișcării dramatice, – note tipice pentru sculptura germană a goticului târziu. – În Germania Septentrională, personalitatea eminentă a goticului târziu a fost sculptorul și pictorul Bern Notke (cca 1440-1509), a cărui activitate s-a desfășurat la Lübeck, Tallin și Stockholm; lucrările lui – toate în lemn policromat – se remarcă printr-un realism dus până la căutarea unor capricioase efecte fantastic-dramatice.

Trei mari artiști germani, reprezentând în mod esențial spiritualitatea goticului târziu, fac totodată și trecerea spre noi moduri care anunță Renașterea.

Sculptorul și pictorul tirolez Michael Pacher (cca 1435-1498) a introdus în arta aulică a goticului târziu austriac un robust filon realist, provenind din tradiția populară la nivel artizanal. În contact însă cu arta contemporană din Italia (Donatello, Mantegna) și Flandra (Van Eyck, Van der Weiden), pictura și sculptura sa în lemn policromat au căpătat un deosebit sens al formei și al spațiului, precum și o pasionalitate dramatică exprimată prin plasticitatea marcată a formelor și vivacitatea culorii. – Sculptorul Tilman Riemenschneider (cca 1460-1531), după o lungă ucenicie în Flandra,

1 Familie de arhitecți și sculptori, numărând nu mai puțin de zece membri identificați, și a căror activitate este atestată la construcția și decorarea domurilor din Praga, Viena, Köln, Nürnberg, Ulm, Milano. Primul membru al familiei cunoscut, Heinrich Parler (sec. XIV) este cel care a creat primul model de „biserică-hală" din Germania Meridională.

Fațada catedralei din York, în stil gotic flamboaiant, terminată (cu excepția turnurilor) în 1345. –
Un exemplu rar întâlnit în arhitectura gotică engleză,
de perfectă armonie a simetriei și proporțiilor.

Suedia și Renania Superioară[1], și-a limitat întreaga producție artistică la opere cu caracter religios. În perioada maturității artistice, sculpturile lui – aproape toate în lemn – elimină somptuoasele veșminte policrome tradiționale (rămânând doar la câteva pete de culoare); fapt care face ca în operele sale – de o rară puritate, armonie și intimă, îndurerată sensibilitate – formele plastice și modelcul suprafețelor să apară cu mai multă claritate și delicatețe. – Sculptorul și gravorul Veit Stoss (cca 1445-1553) este autorul celei mai importante opere a goticului târziu german: imensul altar în

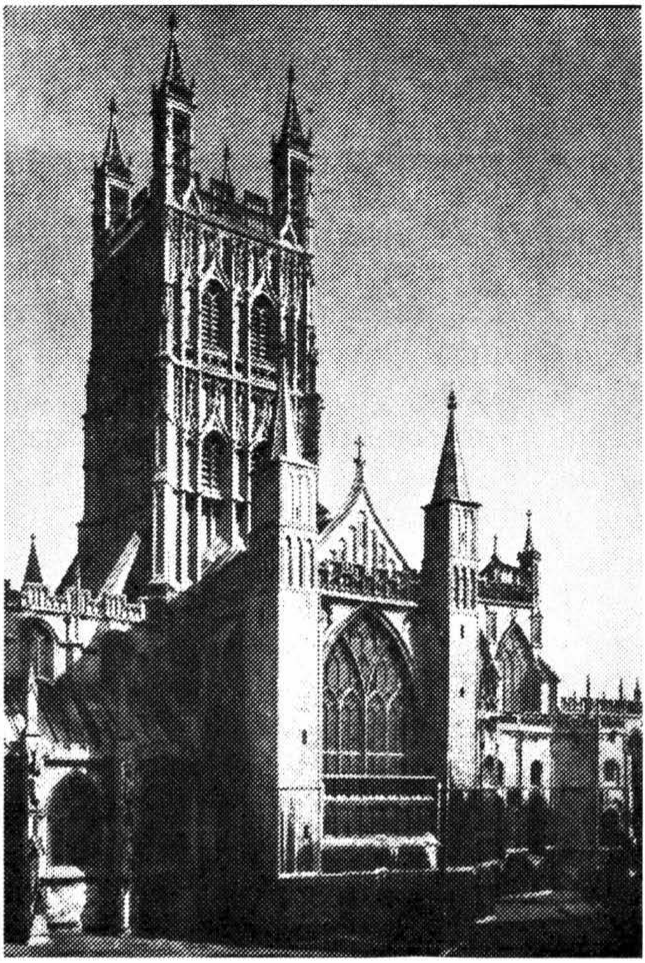
1 Tilman Riemenschneider s-a stabilit definitiv în orășelul Würzburg, unde a avut și o continuă activitate în viața politică. În timpul Războiului țărănesc german (1525), declarându-se contra episcopului și a principilor, a fost întemnițat și torturat; după care, nu și-a mai continuat activitatea artistică. Principalele sale opere sunt mormintele princiare din domurile din Bamberg și Würzburg, și altarele din Creglingen (Herrgottskirche) și Rothenburg ob der Tauber (Sankt Jakobskirche).

lemn policromat (înalt de 13 m) din catedrala din Cracovia – un grandios și complex triptic conținând statui în mărime naturală, iar în interiorul și exteriorul aripilor laterale, 18 basoreliefuri reprezentând scene din viața lui Iisus și Fecioarei. Este o capodoperă pur gotică prin liniarismul agitat, modelul figurilor și patetismul expresiei lor; caractere abandonate de Veit Stoss în faza următoare a creației sale – grupul „Bunavestire" din biserica S. Lorenz din Nürnberg, sau marele altar cu „Închinarea păstorilor" din domul din Bamberg, – în care compoziția este mai calmă și mai ordonată, suprafețele corpurilor sunt necontractate, iar forța pasională din expresia figurilor este mai atenuată.

Anglia a rămas independentă față de Franța și în sculptură, la fel ca în arhitectură. (În perioada romanică, sculptura monumentală încercase o interpretare – destul de rudimentară – a formelor franceze. Reminescențe franceze – și totodată bizantine – se observă în sculptura, mai rafinată, în fildeș). Unele statui-coloane, sau sculpturile de pe fațada catedralei din Wells le pot aminti pe cele ale catedralelor din Sens sau Paris – dar numai în ce privește compoziția; o examinare mai atentă însă „trădează înclinația tipic engleză spre relieful plat, spre a evita un dialog cu spațiul pentru a rămâne în schimb la o soluție bidimensională" (Al. Nicolli). Iar când sculptorii vor aborda marea temă a secolului al XIII-lea – aceea a monumentului funerar – ei se vor complace într-o redare a imaginii personajului atât de realistă încât vor ajunge la limitele macabrului. (În acest sens, dintre numeroasele monumente caracteristice este cel al Prințului Negru, executat între 1377-1380 în aramă aurită, din catedrala din Canterbury).

Propriu Angliei gotice este și folosirea pe scară largă a alabastrului, – în monumentele funerare, în altare, în statui și în basoreliefuri încadrate în rame de lemn. Centrele de producție mai importante în alabastru – uneori pictate sau aurite și frapând prin veridicitatea costumelor, privirii și gesturilor – au fost Nottingham, Lincoln și York.

În Spania – unde „Porticul Gloriei" (1168-1188), grandiosul ansamblu din catedrala din Santiago de Compostela, cu cele 135 de statui policromate romanice executate de Maestrul Matteo, deschisese drumul spre sculptura gotică, – odată cu sec. XIII noul stil triumfă. Dar numai în regatele Castiliei Vechi și Leónului; mai



Absida şi turnul catedralei din Gloucester,
cel mai vechi turn în stil „gotic perpendicular" (terminat în 1374).

precis – în catedrala din Burgos, cu sculpturile celor două porţi ale transeptului („del Sarmental" şi „de la Coroneria"), în care se resimte spiritul celor din Amiens; şi în catedrala din León, cu basoreliefurile şi statuile portalului principal[1], şi cele ale porţii San Froillán. Aceste patru ansambluri constituie – sub raportul stilului, compoziţiei, iconografiei şi nivelului artistic – capodoperele sculpturii spaniole a secolului.

În sec. XIV şi în prima jumătate a sec. XV, centrul activităţii artistice se transferă în regatele Aragón (inclusiv regiunea Levante) şi Navarra. Sculpturile de pe faţadele vestice şi în special giganticele retabluri de o extremă de minuţioasă execuţie ale catedralelor din

1 Statuia Fecioarei – „Nuestra Señora la Blanca" – de pe stâlpul median al portalului faţadei occidentale trece, pentru spanioli, drept cea mai frumoasă statuie din Spania. Autorul, Maestrul Enrique, a lucrat şi porţile transeptului catedralei din Burgos.

Tarragona și Palma de Mallorca[1], sunt printre cele mai remarcabile opere de sculptură gotică din Occident. Din aceste opere, precum și din cele de mai târziu, se desprind (cf. M.E. Gomez Moreno) notele definitorii ale sculpturii gotice din Spania: preferința aproape exclusivă pentru tema religioasă (subiectul profan va fi exclus în Spania – cu rarisime excepții – chiar și în epoca Renașterii); exacerbarea individualismului, tendința spre originalitate și o marcată expresivitate, indiferența față de abstracția idealistă, atracția vieții trăite și a realității cotidiene, lemnul policromat ca material predilect (larg utilizat și în plină Renaștere); un devotat atașament față de caracterul și sensibilitatea tradițiilor populare, și un gust permanent manifestat al culorilor pure.

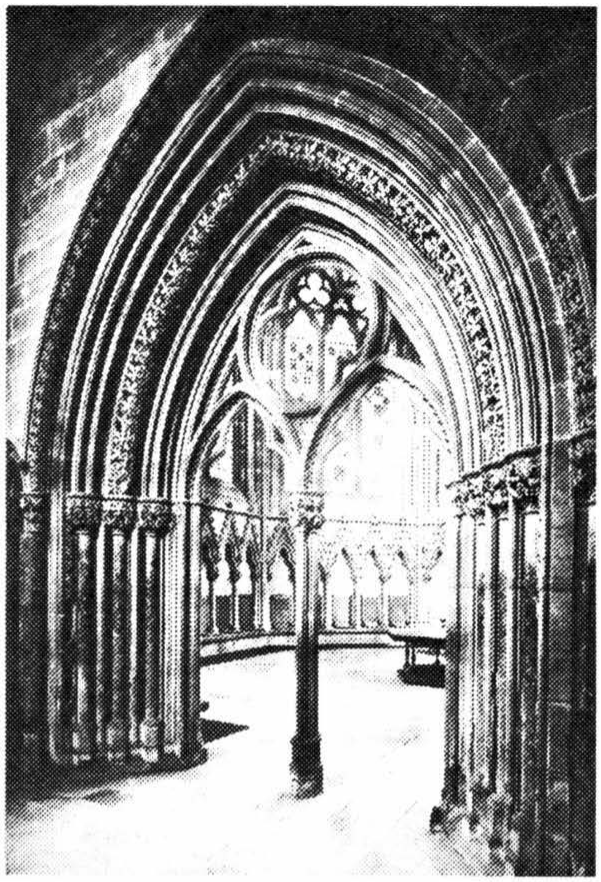
În a doua jumătate a secolului al XV-lea, sculptura spaniolă (ca dealtminteri și cea din restul Occidentului) este preocupată de a crea puternice efecte picturale; ceea ce s-a realizat aici în enormele și – ca bogăție de figuri și minuțiozitatea redării lor – neegalatele sale retabluri. La Cartuja de Miraflores, faimoasa mănăstire de lângă Burgos, cel mai mare sculptor spanoiol al secolului, Gil de Siloe (originar din Nürnberg) este autorul a două mari capodopere ale goticului isabelin și ale artei întregului Ev Mediu: mormântul în alabastru al lui Juan II și Isabelei de Portugalia – de o concepție absolut fără precedent[2], – și cel al infantelui Don Alfonso, de asemenea în alabastru, în care defunctul este reprezentat în genunchi, rugându-se, plasat într-un cadru arhitectonic în stil tipic isabelin prin extraordinara bogăție a elementelor ornamentale și finețea de adevărată dantelă a execuției[3].

Al doilea mare centru artistic al epocii a fost Toledo, unde sculptura este de o sobrietate și un simț al formei mai accentuate. Așa-numita poartă „de los Leones" a catedralei revelează o clară influență flamandă. În interior, giganticul retablu arhitecturat într-un perfect stil gotic nu este lipsit în sculpturile sale de influențe italiene (la fel, dealtminteri, ca retablul din catedrala Sevillei). În fastuoasa și

1 Opere ale celor mai mari sculptori spanioli ai epocii, catalanul Jayme Cascayls, Pere Juan de Vallfogona și Guillém de la Mota.

2 Planul monumentului este în formă de stea cu 8 colțuri, fețele sunt decorate cu scene biblice în relief, iar la fiecare din colțuri câte o statuie a unui sfânt; în timp ce regele este reprezentat cu o carte în mână citind, iar regina ținându-și cu o mână mantia și cu cealaltă făcând un gest – ca și cum ar vorbi.

3 De menționat și alte două lucrări ale acestui mare artist: un retablu într-un colț al capelei „del Condestable" (catedrala din Burgos) și marele retablu din biserica mănăstirii Miraflores.



Intrarea în Sala capitulară a catedralei din Southwell.

eleganta biserică San Juan de los Reyes se întâlnesc sculpturile lui Juan Guas (autorul şi al „Porţii Leilor"), într-un interior încărcat cu cele mai variate elemente ornamentale (blazoane, embleme regale, vulturi, lei, diferite statui, etc.)[1].

În fine, drumul triumfal al sculpturii gotice spaniole se termină la catedrala din Sevilla, unde imensul retablu[2] – cel mai mare din lumea creştină: suprafaţa sa este de 220 m^2 – rezumă în scenele sculptate în lemn şi policromate (scene de forme şi dimensiuni egale, afară de cele patru scene centrale) întreaga istorie biblică, ilustrată printr-un număr de peste o mie de figuri!

---

1 Pentru inéditul său tipologic, trebuie amintită şi sculptura funerară aflată în catedrala din Sigüenza, în care defunctul, în armură, este reprezentat culcat într-o rână şi citind o carte.

2 Proiectul (1482) se datorează arhitectului şi sculptorului flamand Dancart; majoritatea imaginilor retablului sunt opera lui Jorge Fernandez (1508). Opera a fost terminată – de către nu mai puţin de 26 de sculptori de diferite naţionalităţi – abia în 1505; pentru poleire s-au întrebuinţat – se spune – 20 kg foiţe de aur.

În sculptură, în faţa modelului francez Italia a adoptat aceeaşi atitudine ca faţă de arhitectura gotică franceză: i-a acceptat principiile, dar le-a aplicat moderat – nu imitativ şi nici cu entuziasm, – şi fără a putea face abstracţie de tradiţiile sale clasice.

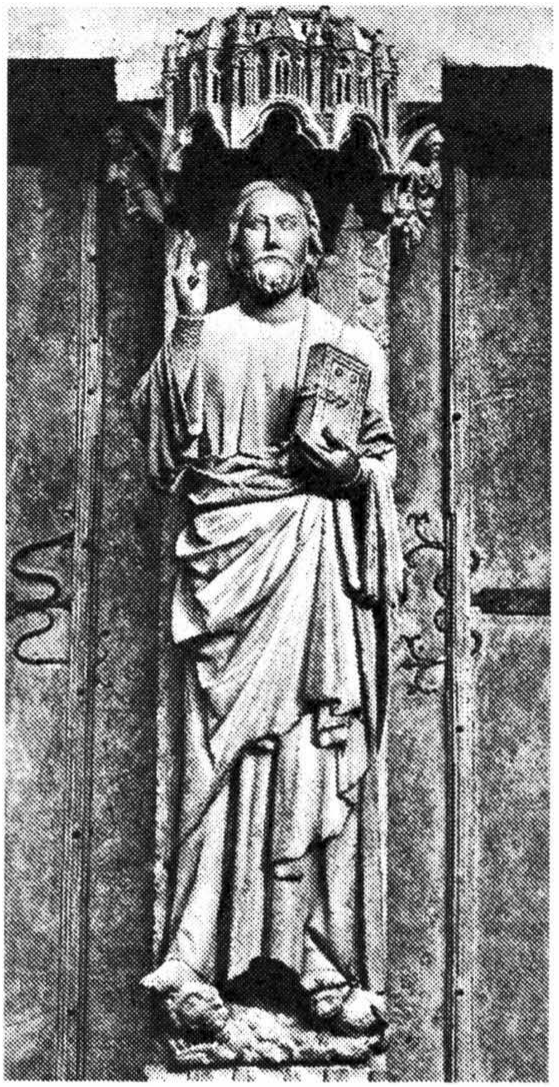
Aceste tradiţii se fac simţite chiar în începuturile goticului italian. Căci pe la mijlocul secolului al XIII-lea, în timp ce Italia Septentrională cu şcoala ei lombardă dominantă rămâne rezervată faţă de formele gotice de dincolo de Alpi, şi în timp ce Italia Centrală (inclusiv Campania) se menţine aproape numai la nivelul unei sculpturi exclusiv ornamnetale, în sudul Peninsulei, în Puglia, sculptura romană continuă de secole să fie prezentă prin numeroase basoreliefuri, busturi şi statui, care reţin atenţia, continuă să fie admirate şi captează gustul publicului şi al artiştilor[1]. Aşa se face că tocmai din această regiune meridională migrează până în Toscana meşterii sculptori, – şi în felul acesta ajunge la Pisa cel mai genial dintre ei, Nicola da Puglia, rămas pentru posteritate cu numele de Nicola Pisano (cca 1220– cca 1280). Datorită lui, influenţa sculpturii florentine o va preceda pe cea a picturii florentine – care va deveni preponderentă în toată Italia.

Sculptura gotică în Italia începe aşadar cu Nicola Pisano[2]. Formaţia sa artistică iniţială s-a desăvârşit la Pisa – centru de cultură clasică, – unde sculptura nu era considerată o activitate complementară a arhitecturii, ci autonomă, după exemplul artei antice. Aspectul cel mai evident al primei sale opere certe, amvonul pe plan hexagonal[3] al baptisteriului din Pisa (datat 1260), este clasicismul celor cinci basoreliefuri de pe parapetul amvonului – derivând cu certitudine din unele monumente greceşti şi romane care se păstrau la Pisa; Nicola însă, care cunoscuse din contacte directe intensitatea expresivă a sculpturii gotice franceze, imprimă acestor scene forme naturale, firești, accentuând participarea sentimentală a personajelor

1 În acest timp, în Sicilia şi Puglia, Frederic II încearcă de asemenea – prin edificiile sale – o recuperare a clasicismului, ca un reflex al aspiraţiilor şi concepţiei sale despre demnitatea imperială.

2 Unii istorici de artă (de ex., G.C. Argan) consideră că primul sculptor italian atras de goticul francez este Benedetto Antelami, ale cărui statui şi basoreliefuri romanice sunt animate de un suflu de umanitate, de percepţia unei vieţi interioare, de uşoare sublinieri sentimentale, de ritmurile care, pătrunzând masa inertă modelată în stil romanic, îi creează anumite linii de tensiune.

3 Cu 7 coloane cu bogate capiteluri, unite de arce trilobate, şi cu 5 statuete la colţurile hexagonului: un tip de o structură profund diferită de amvonul romanic.



„Le Beau Dieu d'Amiens" – tipul ideal al statuarei gotice a sec. XIII. Portalul occidental central al catedralei din Amiens.

reprezentate şi dinamismul mişcării, precum şi contrastul dintre afectele ce le animă: note esenţialmente gotice. Astfel, elementul antic şi cel modern – goticul – se prezintă aici într-o organică sinteză[1]. – De o structură arhitectonică mai complexă şi mult mai bogat în scene şi figuri (inserând într-un singur basorelief episoade diferite) este amvonul octogonal din domul din Siena (lucrat în colaborare cu fiul său Giovanni şi cu marele său discipol Arnolfo di Cambio), în care componenta gotică este mult mai puternică, – în

1 Ceea ce înseamnă „o conştiinţă a istoriei" – după G.C. Argan: „în fiecare naraţiune sculptată el izolează un fapt, sintetizând ceea ce s-a întâmplat înainte şi după, cauzele şi efectele, astfel prezentând acţiunea ca veche şi în acelaşi timp actuală".

primul rând prin dramatismul exasperat până la violență al unor scene, ca „Judecata de Apoi", sau „Omorârea pruncilor"[1].

Arnolfo di Cambio (cca 1245-1302) s-a inspirat și el atât din sculptura Antichității târzii – fapt evident în „predilecția sa pentru detaliul realist și pentru gestul caracterizant"[2] – cât și din elegantul liniarism al goticului francez. În grupul „Închinarea păstorilor" (Roma, S. Maria Maggiore), „misterul divin nu este redat în termeni abstracți și cosacrați de o iconografie dogmatică, ci este narat cu simplitate și naturalețe, cu figuri luate din popor, totul exprimând emoții ce se comunică imediat" (E. Lavagnino). Interferențele clasiciste și gotice sunt perceptibile și în celelalte opere ale lui Arnolfo[3], – un artist ale cărui opere degajează un aer de caldă umanitate, dar care n-a avut continuatori.

Giovanni Pisano (cca 1245-cca 1314), arhitectul principal al domurilor din Siena și Pisa, autorul magnificelor amvoane din Pistoia (S. Andrea) și Pisa (catedrală), și al grupurilor reprezentând Fecioara cu Pruncul[4] – este fără îndoială cel mai mare sculptor al goticului italian. Dintre operele în colaborare cu părintele său, lui Giovanni i se datorează în parte și amintitul basorelief al „Omorârii pruncilor". Concepând fațada domului din Siena, el i-a conferit un exceptional dinamism – absent la catedralele franceze, a căror schemă arhitectonică interioară însă a urmat-o aici, – decorând-o cu statui, cornișe, pinacluri; tot atâtea elemente mult ieșite înafara zidului și, în consecință, a căror mișcare anulează liniile arhitecturale atât de simple ale fațadei, dinamizându-le totodată și prin broderia

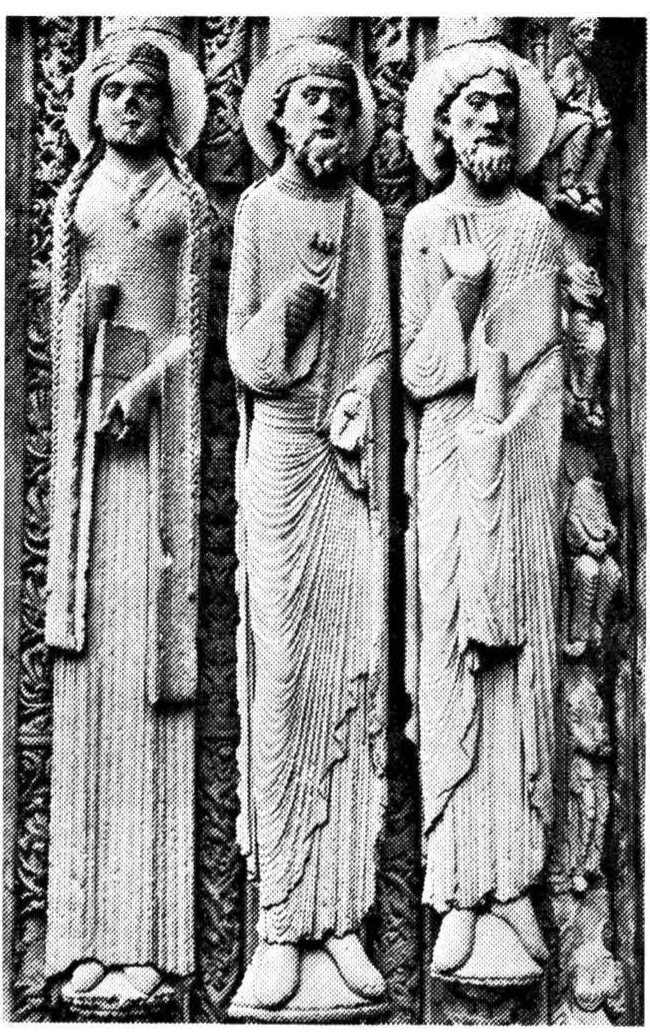
---

1 Nicola Pisano – căruia ca arhitect (mult lăudat de Giorgio Vasari) i se datorează probabil și biserica S. Trinità din Florența – a colaborat la ornamentarea exterioară a baptisteriului din Pisa, executând câteva opere și la Pistoia, Lucca, Bologna, și (împreună cu Giovanni) monumentala fântână din piața centrală din Perugia, cu un grup de nimfe, 24 statuete, basoreliefuri cu scene biblice, imagini alegorice – Lunile anului, Artele liberale, semnele Zodiacului, etc.

2 În sculpturile executate pentru fațada domului din Florența (azi, în muzeul domului), în marile baldachine din bisericile S. Cecilia și S. Paolo fuori le Mura din Roma; sau în statuia în bronz a Sf. Petru, din bazilica omonimă din Roma. Ca arhitect, Arnolfo a dat soluții originale, fundamentale, și temei monumentului funerar (din S. Domenico, Orvieto).

3 Cf. *Enc. dell' arte*. – După E. Lavagnino, Arnolfo este artistul genial care „a înțeles valoarea intimă a artei etrusce"; o sursă de inspirație care, după acest istoric de artă, a „încălzit" și sculptura lui Nicola și Giovanni Pisano.

4 Aflate în tezaurul domului din Pisa, în Capella Scrovegni din Padova, în *Camposanto* din Pisa și în catedrala din Prato.



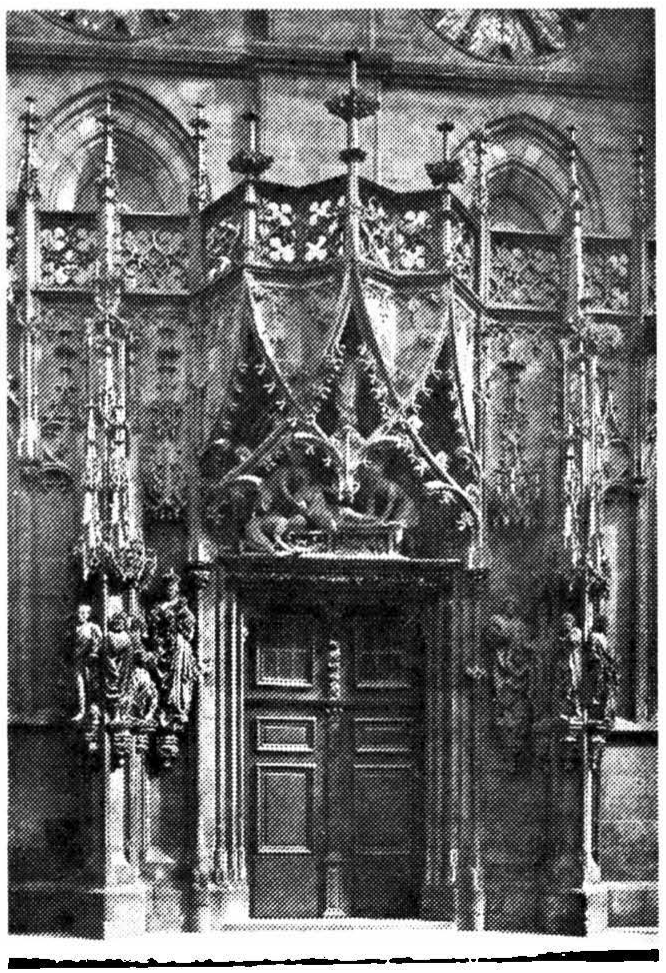
Statui-coloane de pe portalul occidental al catedralei din Chartres. – Sec. XII.

cromatică a mozaicurilor și marmurelor policrome, care crează un joc unic de lumini și culori. Statuile sale reprezentând Fecioara cu Pruncul, cu privirea și gingașul surâs matern căruia îi răspund privirile și zâmbetul copilului „arată o cunoaștere directă a sculpturii etrusce" (E. Lavagnino). – Amvonul decagonal din catedrala pisană, cu statuile centrale și cele având funcție de coloane, și cu segmentele curbate ale basoreliefurilor dând monumentului o circularitate care sugerează mișcarea, este o culme a acestui gen de monument neatinsă de nici un alt artist, în același timp genial sculptor și arhitect. Staticitatea sculpturilor antice, care lui Nicola îi sugerase un anumit echilibru compozițional, pe Giovanni nu-l mai tentează. Scenele basoreliefurilor lui cu intensitatea lor dramatică progresivă de la o operă la alta, arată contactul său strâns cu arta gotică

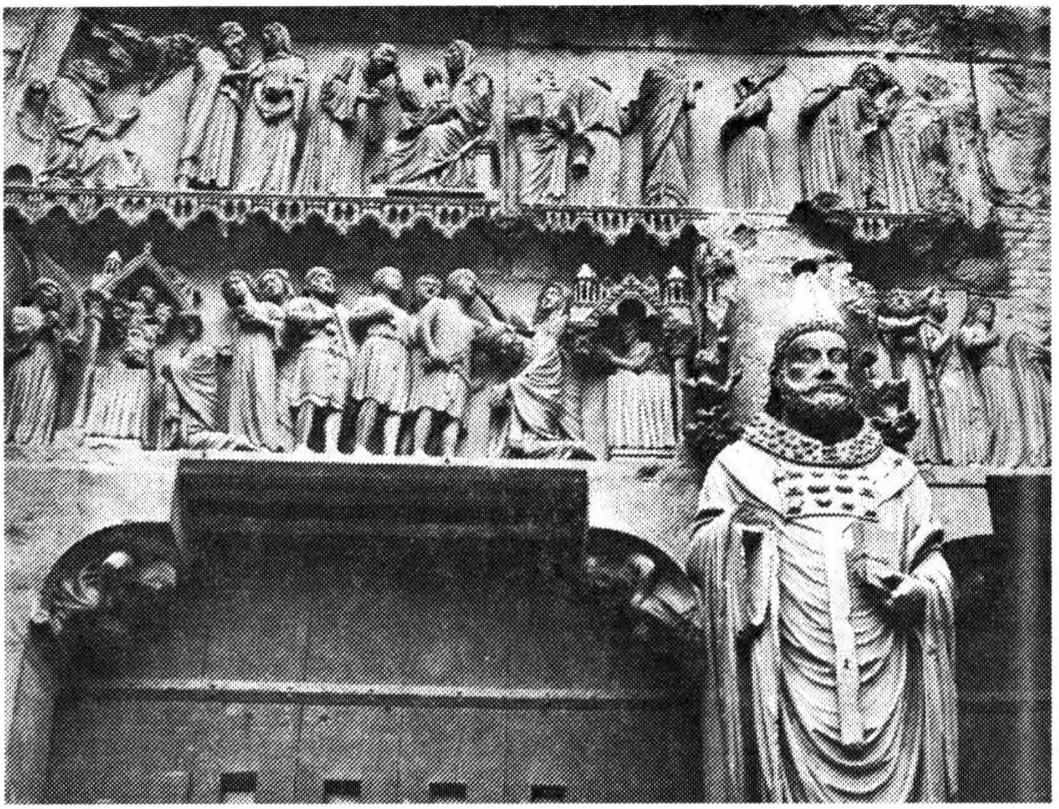
franceză, în care sculptorul pisan caută și găsește o cale de a-și îmbogăți mijloacele expresive. „Din toate basoreliefurile lui erupe o viață extrem de intensă și nouă, o forță datorită căreia el va deveni maestrul lui Jacopo della Quercia și al lui Michelangelo" (*Idem*).

Acestei ilustre triade, sculptura gotică italiană îi va adăuga numele altor mari artiști – Lorenzo Maitani, Tino di Camaiano, Andrea Pisano, Andrea Orcagna și mulți alții încă.

Lorenzo Maitani (m. 1330), timp de 22 de ani arhitectul principal al domului din Orvieto, este cel mai reprezentativ sculptor sienez din sec. XIV. Opera sa cea mai importantă este ansamblul de statui și cele patru mari basoreleifuri în bronz de pe fațada domului din Orvieto (concepută de el). – Tino di Camaiano (cca 1280-1337), a cărui viziune mai calmă, opusă agitației dramatice proprie maestrului său Giovanni Pisano (cu care a colaborat la domul din Siena),



Portalul (1495) capelei Laurentius a domului din Strassburg.



Portalul (detaliu) brațului nordic al transeptului catedralei din Reims. Prima jumătate a sec. XIII.

caută în schimb efecte picturale (era și el sienez!). El a reelaborat schema monumentelor funerare gotice (executate la Pisa, Siena, Florența și Napoli), și prin aceasta exercitând o influență considerabilă în toată Italia. – Andrea Pisano (sau Andrea da Pontedera, cca 1290-1349), succesorul lui Giotto la conducerea lucrărilor domului din Florența, este autorul porții meridionale, în bronz, a baptisteriului florentin, cuprinzând 28 de plăci – cu o formă elegantă de romburi cvadrilobate, curentă în goticul francez – cu figuri alegorice (de Virtuți) și scene din viața lui Ioan Botezătorul; scene din care artistul izolează episodul esențial, tratându-l în planuri care îi creează condiții bine calculate de lumină și cu o fluență a ritmului liniar proprie școlii franceze. El este de asemenea autorul figurilor în relief înscrise într-un hexagon de pe campanila domului din Florența, în care sculptura adâncă și contururile simplificate denotă o evidentă influență a lui Giotto. – Andrea di Cione (zis Orcagna, m. după 1368) este autorul tabernacolului din oratoriul Orsanmichele din Florența; operă tipică pentru fastuosul gotic târziu, cu basoreliefuri de o remarcabilă fermitate a formelor, o perfectă claritate a

compoziției și o capacitate de situare în spațiu a figurilor: calități de o evidentă derivație giottescă[1].

TAPISERIA. VITRALIUL

„Frescă mobilă" – cum a fost numită, – tapiseria medievală era un auxiliar al arhitecturii într-o măsură mult mai mare decât pictura murală, atât în biserici cât mai ales în palatele princiare și în castelele senioriale: din motive de estetică, dar și pentru că proteja încăperile împotriva frigului și a umidității. Datorită mobilității lor, tapiseriile puteau fi schimbate dintr-un apartament într-altul; suveranii și marii seniori le luau cu ei în deplasările lor, în diferitele reședințe sau în corturi, în timpul campaniilor militare.

Convențional, istoricul tapiseriei medievale începe cu „tapiseria din Bayeux" (în realitate, cum am văzut, o broderie lucrată cu acul). Adevăratele tapiserii narative apar pentru prima dată în regiunea Rhinului, în sec. XI, imitând desenul țesăturilor de mătase bizantine din secolele IX și X; dar tapiseriile renane sunt lucrate grosolan și cu o tehnică primitivă[2]. Mai realizate sunt cele din Halberstadt (sec. XII), ale căror subiecte sunt inspirate din picturi murale romanice. La aceeași dată (secolele XII și XIII) s-au lucrat tapiserii și în regiunile scandinave, cu caracteristici locale).

---

1 Dintre ceilalți sculptori gotici italieni de renume amintim pe Nino Pisano (fiul lui Andrea, m. 1368), care în formele aulice de inspirație franceză arată o preferință pentru eleganța decorativă; pe lombardul Giovanni di Balduccio, care accentuează elementele narative, ornamentale și de costum; pe un alt lombard, Bonino da Campione, autor al unor monumente funerare (în primul rând, al mormântului lui Cansignorio din Verona); pe frații Iacobello și Pier Paolo Dalle Masegne, activi la Bologna și Veneția, autori ai iconostasului bazilicii San Marco și ai imenșei ferestre dinspre lagună a Palatului Ducal din Veneția.

O mențiune specială merită monumentul – din acel ansamblu, unic în genul său, de monumente funerare: „Tombe degli Scaligeri", din centrul Veronei – dedicat lui Cangrande I, cel mai eminent reprezentant al familiei Della Scala (seniorii orașului timp de 110 ani care și-au extins autoritatea și asupra altor orașe, până în Toscana). Căpitan general al Ligii ghibeline, Cangrande I (m. 1329) a fost și un protector al artiștilor și literaților (printre aceștia, și al lui Dante). Statuia sa ecvestră – unul din exemplele cele mai strălucite ale sculpturii gotice din nordul Italiei – impresionează prin vivacitatea expresiei surâzătoare a călărețului, precum și prin reprezentarea atât de naturală și neobișnuită a calului. Artistul anonim arată a fi mai apropiat de tendințele artistice lombarde (și transalpine) decât de grația lui Nino Pisano sau de clasicitatea lui Andrea Pisano.

2 De exemplu, tapiseria din biserica Sf. Gedeon din Köln. – Pentru istoricul tapiseriei, cf. *Enciclopedia storica dell' antiquariato*, – vd. *Bibliografia*.

Statuile unor personaje biblice de pe
fațada septentrională a catedralei din Chartres. - Sec. XIII.

Cum la început tapiseriile erau destinate bisericilor, subiectele au rămas cele religioase, – până spre sfârșitul secolului al XIII-lea, când devin din ce în ce mai numeroase subiectele profane: scene istorice, literare, câmpenești, de vânătoare sau de turnire, în care își face loc și peisajul. Epoca de aur a tapiseriei gotice se situează în secolele XIV și XV, când corporația tapiserilor din Paris livra regilor Franței asemenea lucrări în cantități considerabile[1]. Din ultimul sfert al sec. XIV datează faimoasa lucrare (a celui mai mare tapiser parizian al epocii Nicolas Bataille, după cartoanele lui Hennequin de Bruges) – „Apocalipsul", prima adevărată capodoperă a genului,

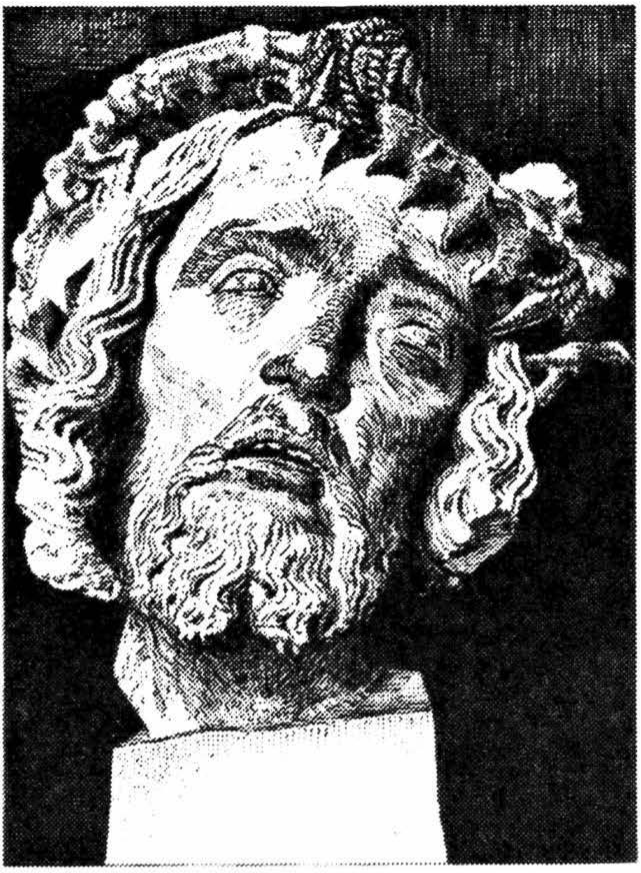
1 Astfel, în numai 4 ani (între 1351-1355), regelui Ioan cel Bun i-au fost livrate 239 de tapiserii; inventarul din 1380 al tapiseriilor lui Carol V cuprinde 90 de piese; iar la moartea (în 1404) a ducelui Burgundiei, Filip cel Îndrăzneț, în castelele lui se aflau 75 de tapiserii (cf. E. Lambert).

comandată de ducele Ludovic I de Anjou, pentru catedrala din Angers, cuprinzând o serie de 90 de scene și totalizând 400 m^2 [1].

În aceeași perioadă – și în strânsă legătură cu atelierele pariziene – apar la Arras, în Țările de Jos, primele tapiserii în care tematica este mai largă, cuprinzând subiecte din Antichitatea clasică, episoade cavalerești și scene de vânătoare, inspirate din lucrările fraților Limbourg și ale lui Jan van Eyck. – Către mijlocul secolului al XV-lea, manufacturile din Arras sunt eclipsate de cele din Tournai, în care se remarcă o tendință spre verticalism în desen și o aglomerare de numeroase figuri tratate în linii, atitudini și detalii realiste. (Stilul flamand original s-a dezvoltat la Bruxelles – unde se executau multe tapiserii cu fir de aur, – îndeosebi sub influența picturii lui Hugo van der Goes). – În Germania, arta tapiseriei a rămas o artă burgheză (spre deosebire de stilul ei seniorial din Franța și Țările de Jos), cu subiecte luate din xilografii populare; lucrările erau de mici dimensiuni, de regulă executate (destul de rudimentar) în casă de femei sau în mănăstirile de călugărițe. Preferința pentru anumite teme – religioase, eroice-militare sau galante – varia de la un centru de producție la altul (Nürnberg, Strassburg, Basel, Bamberg)

În Franța, după o perioadă de stagnare (cauzată de războiul cu Anglia) apar noi manufacturi, la Tours și în Tourraine. (La Paris, arta tapiseriei va cunoaște o perioadă de mare înflorire abia după 1550; iar la Aubusson, tapiseriile – de un gust popular și o execuție modestă – vor folosi mult motivele florale ale manufacturilor din Tourraine). Tapiseriile din Tours lucrau în special pentru biserici, compoziții în care scenele se desfășurau pe un fond de arhitecturi gotice și, în primul plan, cu motive florale. Dar regiunea Tourraine este cea care folosește mai ales motivul „de mille fleurs", în compoziții de o excepțională finețe a liniilor și de un fascinant efect cromatic. În faimoasa serie de 6 tapiserii (dintre care, 5 sunt reprezentări alegorice ale celor 5 simțuri, iar a șasea, un omagiu adus femeii iubite) din Muzeul Cluny, serie cunoscută sub numele „Doamna cu licornul", este remarcabilă precizia miniaturistică a execuției motivelor ornamentale florale și eleganța veșmintelor de

1 După E. Lambert, această operă, „terminată numai în 1490, grupa 7 panouri înalte de 5 m, acoperind o suprafață de 720 m^2 și conținând fiecare două zone suprapuse de câte 7 tablouri pe un fond alternativ albastru și roșu, alături de un înalt personaj, sub baldachin (...) Din acest ansamblu au mai rămas 69 de tablouri. Compoziția se înrudește în același timp cu arta vitraliului și cu cea a miniaturii". – Lungimea totală a acestui ansamblu de tapiserii este de aproape 150 m.



Expresia patetică în sculptura gotică. Fragmentul unei statui, în piatră pictată, reprezentând capul lui Hristos. Sec. XIV. Muzeul Louvre, Paris.

curte, somptuos brodate. Cu toate că această capodoperă de tapiserie datează de la începutul secolului al XVI-lea, totuși alegoria ca procedeu și stilul general al lucrării rămân în pură tradiție medievală.

„Alături de sculptură, vitraliul este auxiliarul principal al arhitecturii în stil gotic. El joacă în interiorul bisericii același rol pe care îl joacă sculptura în exterior, ilustrând prin aceleași teme iconografice aceeași doctrină pe care aceste două forme de artă le concretizează în fața ochilor celor mai umili credincioși" (E. Lambert). Vitraliul este legat de însăși definiția catedralei gotice; stilul acestuia a condiționat-o, menținându-se neschimbat, ca tehnică și ca mijloace de expresie. „În felul acesta, vitraliul creează o atmosferă interioară *sui generis*, iluminând și totodată colorând spațiul arhitectural; căci în timp ce lumina directă valorifică efectele plastice și permite o prezentare fermă a maselor arhitectonice, vitraliul nuanțează (în funcție de lumina diferitelor ore ale zilei – n.n. O.D.) și dizolvă ușor

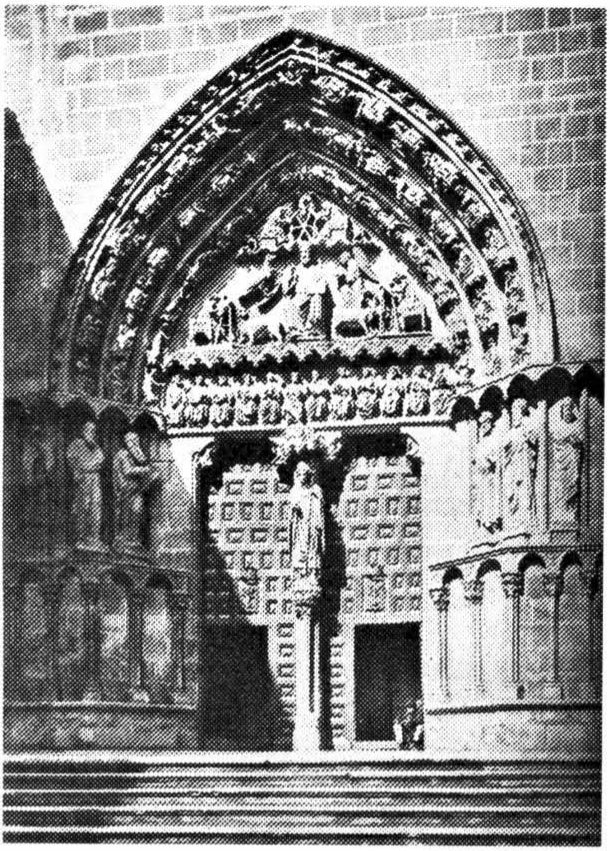
structura interioară, introducând o modalitate de variabilă iluminație de o puternică rezonanță afectivă" (A. Chastel).

H. Focillon consideră vitraliul – „creația cea mai extraordinară a Evului Mediu". Într-adevăr, semnificațiile pe care le implica erau multiple. Pe lângă funcția sa instructivă și edificatoare (prezentând personaje sacre sau scene biblice) și pe lângă amintita funcție estetică – creând fascinanta atsmosferă cromatică în spațiul arhitectural al bisericii, – vitraliul avea și capacitatea simbolică de a sugera o *metafizică a luminii*. În concepția teologilor – explică L. Grodecki – „lumina este substanță și materie, este de origine și de esență divină; lumina nu este propriu-zis simbolul lui Dumnezeu, ea este atributul său, este însăși acțiunea sa". Lumina este o substanță diferită de altele; este o substanță capabilă – asemenea prezenței lui Dumnezeu – să pătrundă alte substanțe: în acest caz, substanța, sticla vitraliului. În catedrala gotică[1], vitraliile ferestrelor sunt surse de Lumină: surse ale Luminii *Scripturilor*, ale cuvintelor lui Dumnezeu, sau ale Părinților Bisericii.

Cu toate că aplicarea geamului la ferestre era practicată încă din timpul romanilor (și chiar ferestrele bazilicilor paleocreștine aveau plăci foarte subțiri de selenită sau alabastru, prinse în armătură de lemn, marmură sau bronz), totuși meșterii sticlari din Evul Mediu n-au reușit să obțină o placă de sticlă plană de o suprafață mai mare, necesară unei ferestre; de aceea, au fost siliți să se limiteze mult timp la un geam format din mici bucăți de sticlă, rotunde, legate între ele cu plumb. – Principiul și tehnica vitraliului sunt aceleași: bucăți de sticlă de diferite mărimi, forme și culori, alcătuind un mozaic al cărui desen este trasat de lamele sau vergelele de plumb care le fixează. Bineînțeles că primele motive erau foarte simple, geometrice; după care, în sec. XI s-a trecut la compoziții în care sunt introduse figuri. Cum sticlarii aveau la dispoziție o gamă foarte redusă de sticle colorate în pastă, pentru a obține mai multe tonalități au recurs la aplicarea de emailuri transparente. Pe bucățile de sticlă, desenul era finisat prin linii trase în negru cu un colorant obținut din oxizi metalici.

Primele vitralii (atestate doar de documente) au fost realizate în perioada carolingiană; dar cele mai vechi care s-au păstrat datează

1 În schimb, vitraliile epocii Renașterii caută să extindă suprafețele coloristice mai întunecate, sau să creeze interferențe de tonuri. După care, secolul al XVII-lea va tinde spre abolirea vitraliului, ca o reacție împotriva oricărui fel de policromie.



Magnificul portal sudic al catedralei din Burgos – „Puerta del Sarmental" (sec. XIII).

de la începutul secolului al XII-lea[1]. Printre acestea se numără vitraliile bisericii St. Denis (ale căror subiecte simbolice au fost alese de ilustrul abate Suger), urmate de producţiile atelierelor din Chartres şi Paris. În domul din Metz, 52 de panouri provenind din 15 ferestre sunt datate de L. Grodecki între 1150-1160. – O replică a vitraliilor de la St. Denis a fost realizată, în jurul anului 1150, în cele trei mari vitralii de pe faţada occidentală a catedralei din Chartres; opere cu care începe perioada marilor creaţii ale acestei arte, tipic gotice. Numeroasele scene tratează subiecte din sculptura portalurilor. „Culoarea, intensă şi limpede, conţine câteva tonuri, puţine la număr, dar întărite prin contraste foarte bine studiate, – roşu şi verde, galben, portocaliu şi albastru; îndeosebi albastrul, de o adâncă

1 Fragmentul reprezentând capul lui Iisus (azi, în muzeul domului din Strassburg) este datat între 1070 şi începutul sec. XII. Cele cinci personaje reprezentate pe un fond albastru, din domul din Augsburg, datează din primele decenii ale sec. XII (cf. L. Grodecki). – Este consemnată documentar comanda de vitralii pentru mănăstirea St. Rémy, făcută de Adalberon, episcop de Reims (m. 989).

puritate care în lumina apusului de soare capătă o valoare incomparabilă" (E. Lambert). – Procedeele fabricării vitraliilor din sec. XII ne sunt cunoscute din lucrarea călugărului Teofil, *Diversarum artium schedula*[1].

În sec. XIII – epoca marilor catedrale și perioada de apogeu a vitraliului – ferestrele sunt mult mai înalte, armăturile de fier sunt înlocuite cu cercevele de piatră, tehnica este aceeași din perioada anterioară; în schimb desenul este mai îngrijit, marginile vitraliului sunt mai înguste și mai puțin frumoase, iar albastrul, care nu mai are puritatea de dinainte, devine ușor verzui sau bate spre violet. Marile catedrale din Franța (din Chartres, Bourges, Laon, Sens, Rouen, Poitiers, Lyon) posedă, din prima jumătate a secolului, mari ansambluri de vitralii. În fruntea tuturor, catedrala din Chartes și-a păstrat aproape în întregime, până azi, complexul de vitralii, impresionant prin număr și perfectă omogenitate: între 1210-1250 au fost executate aici vitraliile a 146 de ferestre (dintre care 55 în zona superioară, iar 91 în partea inferioară a edificiului), cuprinzând nu mai puțin de 1359 de subiecte. Pe axul vertical al ferestrei, episoadele unei narațiuni – care trebuie „citite", în orice vitraliu, de jos în sus – sunt reprezentate în medalioane; în părțile laterale ale acestora și de-a lungul marginilor ferestrei sunt grupate figuri suplimentare sau detalii explicative legate de respectivul medalion sau de subiectul general al vitraliului. – Prima perioadă a sec. XIII se încheie cu uluitoarea montură de sticlă care este biserica regală Sainte Chapelle din Paris (vitraliile, terminate în 1248, au aproape aceleași caractere ca cele din Chartres), – care rămâne cel mai magnific exemplu de încântare a ochilor și a spiritului. În deceniile care au urmat, ansamblul de vitralii de la Sainte Chapelle a exercitat o influență excepțională atât asupra artei vitraliului cât și a miniaturii manuscriselor.

Celei de-a doua jumătăți a secolului al XIII-lea îi aparțin ansamblurile de vitralii ale catedralelor din Paris, Reims, Amiens, Soissons, Tours, Auxerre, Troyes, Clermont-Ferrand, ale căror medalioane și celelalte personaje se detașează pe fonduri zăbrelite

1 Sticla – groasă, neregulată și cu bule de aer – era colorată în pastă; culorile erau fie juxtapuse (pentru a se obține nuanțe sau combinații), fie alăturate. Vitraliul, compus dintr-un număr mare de bucăți de sticlă (350-400 pe metru pătrat) era decupate cu fier înroșit în foc și apoi polizate; desenul pătrundea în pasta sticlei introduse în cuptor. Panourile erau apoi montate, în cadre de lemn sau de fier, în ambrazura ferestrei. Fiecare vitraliu avea în mijloc un medalion, iar marginile – foarte late – erau decorate cu palmete.

Sf. Martin şi cerşetorul. Grup statuar de pe faţada domului din Lucca. – Începutul sec. XIII.

de albastru şi roşu – fond care în curând va deveni cenuşiu[1] – şi fără ca execuţia să fie totdeauna ireproşabilă. Ferestrele devenind acum mai largi, sunt divizate pe înălţime prin bare rectilinii; fapt care a permis să fie grupate pe verticală scene şi personaje individuale, asemenea unor statui, într-un decor de arhitectură, pe un soclu sau sub un baldachin.

S-au produs acum schimbări şi în gama culorilor, mai transparente, mai delicate şi mai variate; în acelaşi timp „invenţia galbenului de argint[2] în sec. XIV – prima aplicaţie a unui smalţ pe o placă de sticlă – a dat tonalităţi mai clare, accentuate şi mai mult prin larga

1 Fapt care corespunde prescripţiilor austere explicite cisterciene; ordin care a impus în bisericile sale adoptarea şi în vitraliii a unei tonalităţi generale sobre, severe, în locul unei luminoase şi exuberante policromii.

2 O sare de argint care impregnează sticla când aceasta este introdusă în cuptor şi îi dă o culoare galbenă.

întrebuințare a sticlei albe, și totodată a făcut posibilă o infinită varietate în tonuri, mai ales în cele de verde, prin aplicarea galbenului pe culorile de albastru; arta vitraliului devine astfel, progresiv, o pictură translucidă în care culorile nu mai formează un mozaic de tonuri intense, ci se reduce la niște pete pe un fond pal, fără strălucire" (E. Lambert).

În sec. XV, această tendință a culorii de a ceda locul desenului se accentuează; încât, spre sfârșitul secolului – și de-a lungul celui următor – vitraliul se va transforma dintr-un mozaic într-o pictură pe sticlă[1]. Dar chiar când rămâne un mozaic, vitraliul se modifică; desenul capătă un modeleu tot mai delicat, se multiplică figurile de mari dimensiuni, scenele sunt încadrate într-un decor arhitectural, iar o compoziție singură capătă asemenea proporții încât ocupă întregul spațiu al unei ferestre, – și nu arareori chiar inspirându-se din picturile unor maeștri, din trecut sau contemporani.

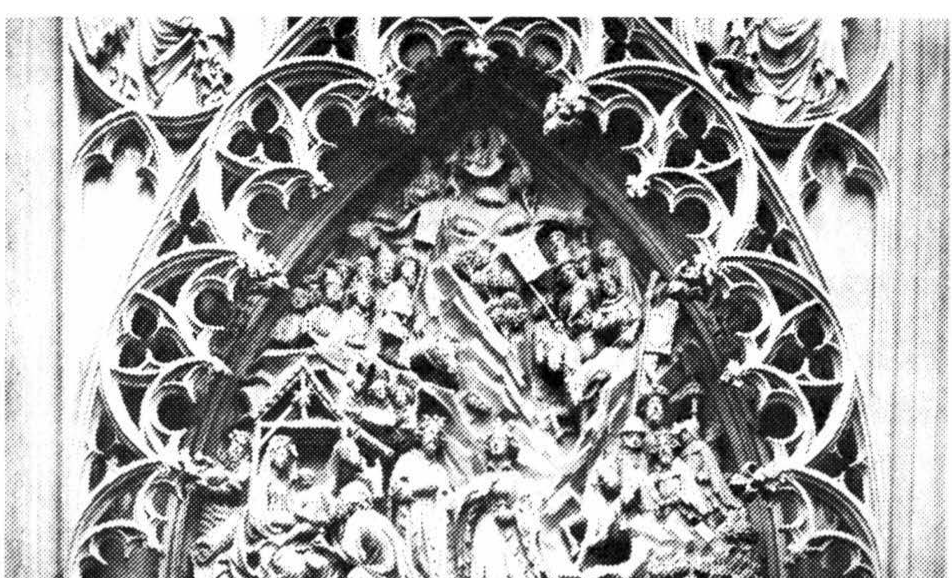
S-a spus că o catedrală gotică este „o Biblie în imagini", că arta medievală se adresa în primul rând celor ce nu știau citi[2]. Ceea ce este adevărat numai în parte; căci dacă imaginile erau destinate numai neștiutorilor de carte, la ce ar mai fi servit atunci numeroasele inscripții explicative care însoțesc reprezentările iconografice? „A citi" are, în acest caz, un înțeles mai larg și mai adânc, fie că e vorba de un text scris ori de un subiect pictat sau sculptat: însemna a căuta să pătrunzi, incontinuu, dincolo de aparența sensibilă, a imaginilor reprezentate, pentru a ajunge până la semnificația lor cea mai profundă. Acesta este sensul adevărat instructiv-educativ al artelor figurative și în Evul Mediu.

PICTURA (INCLUSIV MINIATURA)

Pictura murală continuă să rămână subordonată arhitecturii până în sec. XV. În perioada romanică, suprafețele întinse permiteau ca

1 Ceea ce germanii numesc *Glasgemälde* este cu totul altceva decât un vitraliu; este o pictură pe sticlă la rece (procedeu de origine orientală), aplicată în Europa pentru prima dată în sec. XIII, pe sticla – pictată pe verso – care împodobea relievariile; iar în secolul următor, pentru ornamentarea casetelor, scrinurilor și altor piese de interior. În sec. XV, sticlarii venețieni au început să producă mici tablouri pictate pe reversul sticlei, încadrându-le apoi în rame de lemn aurit; o producție artistică (sau, mai degrabă, artizanală) înfloritoare în sec. XVIII, reprezentând peisaje, scene de război și tablouri de gen.

2 Pictura era numită „literatura analfabeților" (Walafried Strabo), *laicorum litteratura, litterae laicorum, libri laicorum* (Albert cel Mare), *laicorum lectiones et scripturae.*



„Închinarea Magilor". Basorelief din timpanul unui portal. – Frankfurt pe Main. Către 1420.

pereţii să fie acoperiţi cu picturi; dar arhitectura gotică, reducând şi aproape suprimând aceste suprafeţe, a eliminat pictura aproape cu desăvârşire, locul ei fiind luat acum de vitralii. Încât, pictura murală se va retrage din biserici în galeriile claustrelor şi în sălile castelelor.

În Franţa, ansamblul pictural cel mai important (datând din sec. XIV) îl oferă Castelul Papilor din Avignon, unde Simone Martini şi îndeosebi Matteo Giovanetti da Viterbo au executat picturi în stilul specific al şcolii sieneze; în schimb, ciclul de picturi din turnul castelului, înfăţişând scene de pescuit şi de vânătoare pe fondul nuanţelor de verde ale peisajelor de pădure, prezintă analogii strânse cu tapiseriile franceze (vd. *infra*). – În nordul Franţei s-a păstrat mai puţină pictură gotică decât în sud[1] – unde arhitectura gotică lăsase pereţilor suprafeţe mai întinse – în general în culori de o tonalitate caldă, influenţată desigur şi de tonalitatea vitraliilor. Ritmul ondulat, fluent al liniilor, figurile zvelte şi elansate, dezinvoltura compoziţiei, notaţiile realiste ale peisajului şi costumelor, caracterizează această pictură, – cu deosebire în cea din palatele regale şi senioriale (cu fragmente de peisaj, cu scene galante, sau chiar cu scene din istoria romană); ansambluri vaste realizate în sec. XIV, importante pentru definirea artei şi a societăţii franceze a timpului, dar cunoscute doar din descrieri, şi infinit de puţin din ceea ce s-a păstrat.

1 De ex., scenele din baptisteriul St. Jean din Poitiers, cele din catedrala din Puy, etc.

În sec. XV, pictorii francezi din regiunea parizianã vor crea și ilustra tema „dansului macabru". Primul – în Europa – și cel mai important ansamblu cu această temă a fost cel din faimosul „Cimitir al Inocenților" din Paris (1425), suprimat în 1781, după ce însă transmisese tema multor altor țări și regiuni din Occident, atât în pictură, cât mai ales în gravură. – Legenda „Celor trei morți și trei vii"[1], extrem de populară în secolele XIII și XIV, îi va inspira pe pictori, sculptori și miniaturiști începând din jurul anului 1400 și continuând până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. În același timp, în poezie și în teatrul religios apare o temă asemănătoare, – în care Moartea, cu coasa pe umăr, îi târăște spre mormânt, luându-i de mână ca într-un „dans macabru", pe toți oamenii, de la papă și împărat, până la omul cel mai sărac.

Tema iconografică a fost inspirată (cf. É. Mâle) de ilustrarea, mimată în sec. XIV în biserică, a predicii ținute de preot asupra morții. După picturile din „Cimitirul Inocenților", numeroase reprezentări asemănătoare apar în Franța, Anglia, Germania, Italia, etc. În 1485, Guyot Marchant tipărește la Paris, sub titlul *Dans macabru*, o serie de gravuri în lemn însoțite de versuri, ilustrând prin 30 de cupluri[2] un dialog între morți și vii (o imitație liberă a picturilor din sus-amintitul cimitir). Marele succes al operei lui Marchant a determinat publicarea altor variante pe această temă, texte ilustrate cu xilogravuri, printre care, în primii ani ai sec. XV, și *Ars moriendi*, a unui preot anonim. De același gen este și *Arta de a trăi și a muri cum se cuvine*, a lui Vérard, care a avut un succes public cu mult mai mare decât lucrările precedente; și nu atât prin textul latin tradus în franceză și difuzat în mii de exemplare, cât prin pateticele sale xilogravuri.

---

1 Într-o noapte într-un cimitir, celor trei tineri nobili li se arată trei schelete care le vorbesc, spunându-le că în viață fuseseră unul papă, altul cardinal, al treilea – notar al papei; că tinerii nobili vor ajunge și ei asemenea lor, că puterea, onorurile și bogăția nu înseamnă nimic, și că în fața morții numai fapta bună are valoare. – Pe lângă acest sens moral și moralizator, a doua idee este cea a morții egalizatoare a tuturor condițiilor și pozițiilor sociale.

2 Cupluri formate din un mort și un viu. „Acest mort este dublul celui viu; este imaginea a ceea ce va fi în curând cel viu" – observă É. Mâle; explicând prin aceasta de ce dansul macabru nu însemna „dansul Morții", ci „dansul morților". De aceea, în reprezentările din sec. XV morții nu apar ca schelete – imagine a Morții, – ci ca niște cadavre mumificate ale celor morți evocați. – „Marea artă în alb și negru, gravura, a fost inventată în Franța către 1370" (H. Focillon).

O capodoperă a sculpturii gotice: Magdalena în faţa mormântului lui Iisus, – impresionantă reprezentare a durerii reţinute.
Biserica abaţiei benedictine din Solesmes (Charthe, Franţa). Sec. XIV.

Miniaturile manuscriselor, „anluminurile", arta medievală secundară de cea mai mare viabilitate (alături de orfevrerie), în care Franţa a deţinut preponderenţa încă din perioada carolingiană, a exercitat o influenţă considerabilă asupra celorlalte arte ale culorii, formelor şi desenului, furnizând modele picturii, vitraliului, adeseori şi sculpturii; apoi tapiseriei, broderiei, şi chiar fildeşurilor, orfevreriei şi emailurilor.

Miniaturile carolingiene se disting printr-o somptuozitate aproape bizantină. Centrele în care au fost produse erau marile şcoli mănăstireşti, – cele mai renumite fiind cele din Tours, Reims şi Cîteaux[1]. Aproape toate lucrările miniate sunt opere de teologie, –

1 Din prima şcoală, condusă de Alcuin, provine *Biblia lui Carol cel Pleşuv* (către 850); din a doua, *Psaltirea din Utrecht*, din jurul anului 830. Şcolii din Cîteaux îi aparţine faimoasa *Hortus Deliciarum*, compusă de savanta abadesă Herrade de Landsberg (m. 1195); păstrată la Strassburg, opera autografă a fost distrusă de bombardamentul prusac din 1870, păstrându-se doar copii ale desenelor.

fie cărți liturgice sau psaltiri, fie alte cărți de rugăciuni pentru clerici și laici.

De la începutul secolului al XIII-lea, însă, odată cu apariția „clienților" particulari – familii regale sau ale unor seniori – precum și a atelierelor miniaturiștilor laici (grupați într-o corporație, alături de copiști, librari și meșteri fabricanți de pergamente), se schimbă atât tehnica – în parte, sub influența artei vitraliului – cât și stilul miniaturilor. Fondul tradițional de aur este înlocuit acum cu un fond de culori foarte amestecate; culorile devin mai vii, contrastele mai marcate, linia fermă a desenului înlocuiește modelul, marginile paginilor sunt copios decorate cu motive florale și animaliere, apar medalioane imitate după vitralii, și subiectele însești sunt adeseori împrumutate tot din marile vitralii. – În jumătatea a doua a secolului al XIII-lea se observă alte transformări ale genului miniaturii. În urma sugestiilor arhitecturii apar elemente de decor monumental, tonurile devin mai luminoase, miniaturile cu fonduri de aur sunt rezervate acum comenzilor regale, figurile sunt fin desenate, predomină căutarea eleganței costumelor, în timp ce cărțile cu subiect laic – cronici naționale, îndeosebi – se înmulțesc. În ultimul deceniu al sec. XIII, la Paris funcționau 13 ateliere de miniaturiști. Între acestea, renumit era atelierul maestrului Honoré, cel mai mare miniaturist al secolului, autorul *Breviarului lui Filip cel Frumos*, capodoperă a genului prin intensa expresivitate, accentuata individualizare psihologică a personajelor și un viu simț plastic, obținut printr-o atentă folosire a umbrelor.

Marea perioadă a miniaturii franceze au fost secolele XIV și XV. Atelierul parizian mai renumit era cel al lui Jean Pucelle – autorul *Breviarului Jeannei Belleville* (1343) – ale cărui lucrări miniate se caratcterizează prin introducerea unor figuri și scene realiste sau comice de gust popular, inspirate din povestirile populare *fabliaux*; de asemenea, prin încadrarea întregii pagini scrise cu o rețea (pornind din litera inițială) de corzi de viță, cu frunze, flori, păsări; ceea ce dă întregii compoziții o eleganță și o grație care au influențat și miniaturistica din alte țări.

În a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în primele două decenii ale celui următor, toți marii miniaturiști s-au grupat în jurul marelui mecenat, bibliofil și colecționar[1], ducele Jean de Berry.

1 Fiul regelui Franței Ioan cel Bun și fratele lui Carol V, Jean de Berry (1340-1416) este primul colecționar de artă, în sensul modern al cuvântului, manifestând o predilecție deosebită pentru antichitățile greco-romane. Interesul său se concentra nu numai asupra valorilor formale, artistice, ci și asupra istoriei obiectelor.

Uta, – faimoasa statuie (detaliu) din corul de vest al domului din Naumburg (1250–1260).

Miniaturile lui Jacquemart de Hesdin – din *Grandes Heures* și *Très Belles Heures du Duc de Berry*, cu nuanțele delicate ale culorilor, cu eleganța figurilor, cu sugestiva interpretare ornamentală și rafinatul gust decorativ al punerii în pagină, n-au fost întrecute decât de marea capodoperă a fraților din Limbourg[1], *Très Riches Heures du Duc de Berry*, conținând cele mai desăvârșite peisaje executate în această perioadă, populate de figuri și scene din viața țăranilor și a seniorilor și constituind adevărate tablouri sub aspectul perspectivei și al modelelului. Pictorii surprind aici vibrația intimă a culorii asupra

1 Pol, Hermant și Hennequin din Limbourg, miniaturiști de origine flamandă stabiliți la Paris, apoi la curtea din Dijon a ducelui de Berry, unde au executat paginile acestei capodopere completate apoi (între 1485-1489) de Jean Colombe din Bourges.

lucrurilor, creând o lume de un lirism fascinant, căreia îi adaugă preocuparea constantă – și flamandă prin excelență – pentru precizia documentară și minuțioasa redare a detaliilor. „Nu mai puțin desăvârșită este siguranța simțului compoziției, fondată pe cunoașterea riguroasei spațialități a italienilor, armonios îmbinată cu eleganța liniară a goticului francez". – Importanța operei fraților din Limbourg în cadrul picturii europene a secolului este excepțională. „Sinteză fericită a elementelor culturale variate, derivând din maniera picturală și miniaturistică locală și din școli străine, în special din cea sieneză și în parte din cea lombardă, arta fraților din Limbourg reprezintă concluzia celei mai strălucite tradiții gotice, în același timp anticipând viitoare soluții picturale" (E. Lambert).

Istoria glorioasă a miniaturii franceze medievale se încheie cu Jean Fouquet, care este și primul mare pictor francez al Renașterii. Miniaturile sale[1] „sunt printre cele mai reușite creații ale acestui mare artist, deja propagator al motivelor Renașterii italiene, dar în același timp și foarte francez prin căldura tonurilor, armonia compozițiilor și frumusețea figurilor sale, prin majoritatea peisajelor și monumentelor sale" (*Idem*).

Cu excepția Italiei, cunoașterea picturii medievale se bazează în esență pe miniaturile manuscriselor.

În Anglia – țară care, sub acest raport, rivaliza la început cu Franța – exista încă din sec. X un faimos *scriptorium* la Winchester (pe lângă tradițiile locale, celtice-irlandeze și anglo-saxone). Această școală întreținuse legături strânse cu școala carolingiană a miniaturiștilor din Reims. Un alt important *scriptorium* (din St. Albans) a ajuns la apogeu sub direcția pictorului Mathieu din Paris: după moartea acestuia, influența școlii pariziene s-a mai menținut până în momentul de declin – către 1350 – a miniaturisticii engleze.

În Germania, miniatura este în decadență chiar din sec. XII, – după ce cunoscuse o epocă de mare înflorire în perioada carolingiană și ottoniană, de puternică influență bizantină. Cel mai faimos manuscris profan, conținând 137 de miniaturi splendide, așa-numitul „Manuscris Manesse" (*Manessische Liederhandschrift*) – după numele colecționarului și primul proprietar, cavalerul Rüdeger Manesse (m. 1304), – o culegere de cântece de dragoste ale *Minnesängerilor*, ilustrată cu figuri de poeți și cântăreți, de cavaleri

1 Cele nouă din *Antiquités judaïques de Josèphe* și cele 40 din *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, azi în muzeul din Chantilly.

Goticul în Sucdia: „Închinarea Magilor", vitraliu provenind din insula Gotland. – Muzeul de Istorie din Stockholm. Către 1300.

şi doamne nobile, cu scene de dragoste, de familie, de bătălie, de turniruri şi de vânătoare. (Inestimabila operă se află azi în biblioteca universităţii din Heidelberg). – În aria germanică se înscrie şi activitatea şcolii cehe de pictură[1].

În Spania şi Italia, arta miniaturii se afirmă prin opere remarcabile abia în sec. XV. În Spania, miniaturile *Bibliei din Farifa* (Catalonia) a sugerat subiecte sculptorilor mănăstirii din Ripoll. În Italia, influenţa bizantină se menţine până în sec. XIII; după care, prevalează influenţele franceze şi imitaţia picturilor murale locale. Artei miniaturii i s-au dedicat ocazional, în secolele XIV şi XV, pictori dintre cei mai mari ai timpului – ca Simone Martini, Lorenzo Monaco, Beato Angelico, ş.a.

1 În stil romanic este ornamentat *Codexul din Vişegrad* (1085). Ultima operă miniată remarcabilă, *Biblia lui Wenceslas*, datează din sec. XIV.

Spre deosebire de pictura murală, de miniaturi și de vitralii, pictura gotică pe lemn apare târziu; în Franța, abia în sec. XIV, – când regii își aveau pictorii lor de curte (se cunosc numele mai multora). Dar chiar și la această dată, numărul acestui gen de lucrări – cel puțin al celor care pot fi datate cu certitudine – este foarte redus: șase sau șapte (după L. Réau). În două din acestea, însă, apar primele exemple de portrete – două ale lui Ioan cel Bun (către 1350), un altul al lui Carol V, alături de soția sa (către 1375), – în care se recunoaște stilul celui mai renumit artist al epocii, André Beauneveu[1].

Un rol încă și mai puțin important în începuturile picturii pe lemn l-a avut Anglia, țară în care sunt de menționat doar două opere; așa-numitul *Diptic Wilton* (reprezentând în voleul stâng un sfânt patron și trei regi: Richard II, Edmond și Eduard Mărturisitorul; iar în voleul drept, Fecioara înconjurată de 13 îngeri) și portretul lui Richard II, din abația Westminster; ambele, opere ale școlii miniaturiștilor francezi.

În Spania, în provincia de mari tradiții romanice a Cataloniei au fost executate în sec. X, pe frontalurile altarelor (*antependia*) o serie de interesante opere, considerate de criticii catalani drept „cele mai vechi monumente ale picturii pe lemn din Occident". – În Spania următoarelor cinci secole, gustul constant (și atât de caracteristic spaniol) pentru ornamentația în stuc aurit, pentru nimburile și bordurile veșmintelor lucrate în relief, trădează – în special în somptuoasele retabluri, pe fond de aur, – influența tehnicii orfevreriei *au repoussé*. Începând din sec. XIV, pictura spaniolă pe lemn, excepțional de bogată, revelează contacte străine și influențe variate (giottescă, sieneză, flamandă, și a celei a „goticului internațional").

La fel ca în Spania, și în Germania pictura pe lemn a început prin a imita *antependia* altarelor (primele picturi pe lemn datează din secolele XII și XIII); „o pictură plată, fără nici o indicație de spațiu sau de volume" (L. Réau). În producția principalelor școli – din Viena, Hamburg și Köln – se notează influențe fie bizantino-italiene, fie ale miniaturiștilor francezi. Una din temele mai caracteristice și mai frecvente, cea a *Fecioarei între trandafiri*, va fi popularizată de mari pictori ai secolului al XV-lea (ca Stephan Lochner sau Martin Schongauer).

---

1 Miniaturist (a executat 24 de miniaturi pentru *Psaltirea ducelui de Berry*), pictor și sculptor; autor și al monumentului funerar al lui Carol V, din biserica St. Denis.Cca 1330-cca 1413.

Basorelief de Lorenzo Maitani (c 1320) de pe fațada Domului din Orvieto.

Spre sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de al XV-lea, întreaga Europă asistă la ultima fază a picturii gotice, reprezentată de așa-numitul stil „gotic internațional".

Francezi ca André Beauneveu, frații Limbourg sau marele Jean Fouquet; germani ca Stephan Lochner sau Konrad von Soest; englezi - ca pictorul *Dipticului Wilton*; flamanzi - ca Melchior Broederlam; italieni - ca frații Salimbene, Gentile da Fabriano, Pisanello, Giovanni da Modena, sau frații Zavatari, - toți acești artiști au în comun abordarea cu dezinvoltură și a personajelor, subiectelor sau temelor laice, profane; apoi, preferința pentru reprezentarea rafinatei vieți de curte, pentru sugestiile liniare ale goticului, pentru fantezia cea mai degajată, pentru colorismul viu și notațiile realiste (dar totdeauna elegante), locale. Frații Limbourg reproduc scene din viața țăranilor - dar ușor poetizând-o; în domul din Monza frații Zavatari pictează, nu o scenă religioasă, ci „Banchetul nupțial al Theodolindei"; iar în sala baronală a castelului

din Manta (în Piemont), Jacquerio ilustrează un roman cavaleresc scris în 1403 la curtea Franței de marchizul Tommaso III de Saluzzo, pictând personaje în mărime naturală într-un ciclu de fresce de o supremă grație și eleganță, în maniera convențională proprie rafinamentului curtean.

Goticul internațional este „o artă aristocratică, creată pentru o elită culturalemente rafinată"; o artă care „redă cu o extremă minuțiozitate orice detaliu, privește natura cu afecțiune și curiozitate, preferă culorile pure și strălucitoare asemenea celor ale miniaturilor, și nu manifestă preocupări psihologice" (Al. Nicolli). O artă care încheie o perioadă – cea a goticului – și totodată anunță somptuoasa artă a Renașterii.

PICTURA GOTICULUI ITALIAN

Prin maniera sa stilistică, pictura italiană a secolelor XIII și XIV intră în sfera goticului în măsura în care este expresia unei hotărâte ruperi de tradiția bizantină – cu tendințele ei specifice spre simbolism, abstractism și respectarea strictă a canoanelor – pentru a se apropia în schimb tot mai mult de realitate. Prin aspectul său general (și caracteristic) această pictură diferă fundamental de cea din nordul Alpilor. În primul rând, pentru că, aici, nici miniaturile, nici vitraliile, nici tapiseriile – trei domenii de artă foarte slab reprezentate, aproape absente în Italia – nu ofereau picturii un patrimoniu artistic care să îi fi putut da sugestii. Apoi, – structura arhitectonică însăși a bisericilor italiene, cu suprafețele întinse ale pereților, nefracționate de pilaștri și de mari ferestre, a permis o amplă desfășurare a frescei[1]. În fine, – rezistența pe care artiștii (al căror gust era format în urma unui contact mai intim și mai îndelungat cu tradiția antică clasică decât în țările de dincolo de Alpi) o opuneau preferințelor goticului, a făcut ca acest stil să apară mai târziu și să evolueze mai lent în pictură decât în arhitectura sau în sculptura italiană.

Până către sfârșitul secolului al XIII-lea, în pictura italiană – cu sfinți hieratici, înfățișați strict frontal – se permanentizează aderiunea la pictura bizantină. Reminiscențe, dar totodată și o clară

1 „Fresca (...) a modelat – ca să spunem așa – viziunea pictorilor italieni, care, chiar când pictează pe un mic panou de lemn sau pe o pânză, par a păstra noțiunea de scară a picturii murale, amintirea ordonărilor nobile, a formelor ample pe care le impun suprafețele vaste. Această educație a ochiului și a mâinii este cea care i-a ferit de minuția și de meschinăria Primitivilor germani, formați la școala miniaturii și a gravurii" (L. Réau).

„Fecioara cu copilul". Statuetă de marmură de Giovanni Pisano (sec. XIII). - Domul din Prato (Toscana).

renunțare la o asemenea adeziune totală, exprimă opera lui Pietro Cavallini[1] – prima personalitate și (alături de Cimabue și Duccio) unul din reînnoitorii picturii italiene. Figurile din mozaicurile sale arată că pictorul are un simț al volumelor realizate prin degradarea planurilor; cele din fresce, ferm deliniate, au o demnitate clasică în atitudine, o solemnitate în gesturi, o expresie fermă a privirii intense; iar culorile, neobișnuit de variate și de nuanțate – de la argintiu la negru, de la verde la alb și albastru, de la galben la portocaliu, de la cenușiu la violet, – se desfășoară într-un ritm muzical și în cascade de nunațe care, complicându-se cu lumini și umbre, modelează volumele și aproape că șterg contururile; iar prin efortul de a aprofunda psihologia personajelor, Cavallini arată că a depășit toate formulele tradiției bizantine, anunțând arta lui Giotto.

1 Pietro de'Cerroni, supranumit Cavallini (cca 1240-cca 1325). I se atribuie, cu certitudine, mozaicurile din S. Maria in Trastevere, precum și frescele din S. Cecilia (Roma) și S. Maria Donnaregina (Napoli).

„Cel ce avea să dea artei picturii începutul strălucirii ei" – cum scrie Giorgio Vasari, – pictorul care „a reînviat pictura" italiană, a fost Cimabue[1], activ la Pisa, Assisi și Florența. Operele sale principale și certe sunt, în primul rând, cele două crucifixe de altar monumentale[2], de o impunătoare grandoare și forță realistă, în care sentimentul dramatic dominant exprimă aspectul fundamental al artei lui Cimabue.

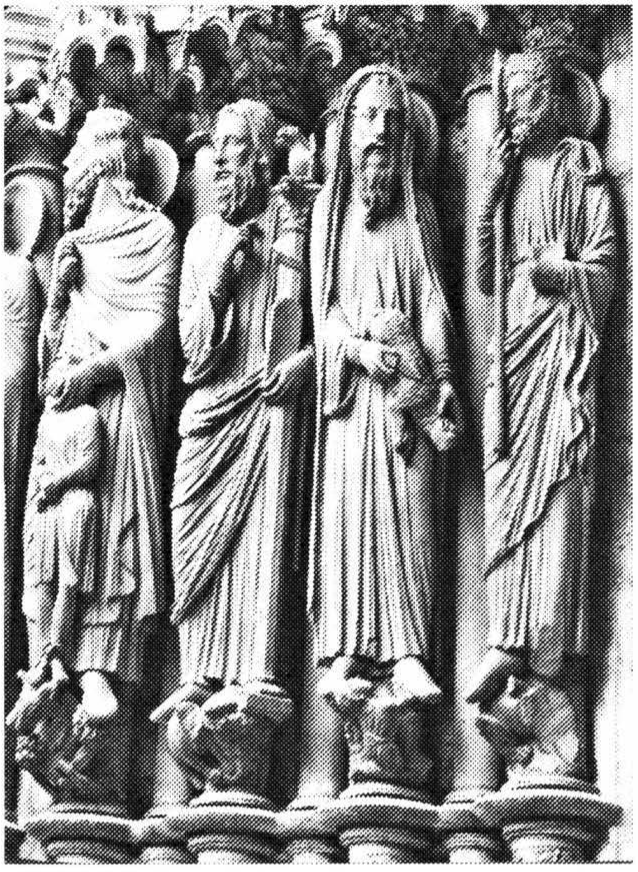
Această notă reapare în cele două opere mai cunoscute, ambele reprezentând *Fecioara pe tron* cu Iisus în brațe (Uffizi și Louvre). Aici, fixității icoanelor bizantine i se substituie o nouă intensitate expresivă, un nou sens al spațiului și al volumului. În fresca *Madona cu îngeri și S. Francesco* (bazilica inferioară S. Francesco din Assisi) – în care figura sfântului, deși macerată de asceză, impresionează prin profunda sa umanitate – domină limbajul plastic relaxat, ritmul calm al liniilor și expresia senină a figurilor, total lipsite de o solemnitate convențională, bizantină. În schimb, fresce ca *Răstignirea* și *Adormirea Fecioarei*, figurile îndurerate, zborul disperat al îngerilor, invocația tragică a brațelor întinse cu deznădejde, „se arată ca fiind primele foarte puternice reprezentări dramatice ale picturii italiene" (G.C. Argan).

După momentul roman (Cavallini) și cel florentin (Cimabue) urmează momentul sienez, reprezentat de marele fondator de școală Duccio da Buoninsegna (cca 1255 – cca 1319). *„Maniera greca"* – formula prin care italienii denumesc influența bizantină – va fi modificată, la pictorii acestei școli, de „maniera francese", de sensibilitatea gotică pentru linia ondulatorie proprie artei miniaturii care atinsese apogeul în Franța.

În anii tinereții, Duccio se crede că venise în contact, la Assisi sau la Florența, cu Cimabue (sau, cel puțin, cu lucrări ale lui, când sienezul fusese chemat să lucreze la S. Maria Novella). Influența acestuia este vizibilă în prima sa capodoperă, așa-numita *Madonna Rucellai* (Uffizi, Florența), pe care Giorgio Vasari i-o atribuise lui Cimabue (și care până în 1930 a continuat să-i fie atribuită maestrului florentin!), „deși linia tinde deja să se topească într-o modulată fluență de ritmuri gotice" (Enzo Carli); ceea ce va rămâne una din trăsăturile distinctive ale artei lui Duccio. Chiar și îngerii din acest

1 Pe numele său adevărat Cenni di Pipo (m. 1302).

2 Primul, în bazilica S. Domenico din Arezzo, de 3,41 m pe 2,64 m; al doilea – azi în Museo dell' Opera di S. Croce din Florența – de 4,48 m pe 3,90 m.



Avram, Moise, Aron și David: statui de pe portalul nordic al catedralei din Chartres. – Sec. XIII.

tablou, deși în aparentă analogie tipologică cu cei ai lui Cimabue, se deosebesc de aceștia prin liniile lor mai destinse și printr-un modelcu ușor, mai fin și mai luminos. – În *Madonna dei Francescani*, noutatea acestei arte în contextul picturii italiene se revelează prin același sentiment gotic, tradus în linia continuă și sinuoasă, în motivele miniaturistice ale fondului și în bordura aurită, foarte îngustă, a veșmântului Fecioarei (detaliu comun, la Duccio, tuturor reprezentărilor Madonnei).

Dar capodopera în care geniul lui Duccio apare în toată amploarea și strălucirea ei este faimoasa *La Maestà*[1]. „Niciodată nașterea unei opere de artă n-a fost salutată cu o asemenea exultanță

1 O compoziție de 2,14 m pe 4,26 m, executată în întregime de mâna lui Duccio (între 1308-1311), destinată altarului principal al domului din Siena – azi, în muzeul domului, – și pentru care artistul primise 3 000 de florini de aur: o cifră neatinsă de o pictură până atunci, și nici în secolele următoare. Întreaga populație a Sienei, în frunte cu Signoria și cu întregul cler a însoțit în procesiune și în sunetul clopotelor tuturor bisericilor din oraș marea operă din atelierul pictorului până la catedrală.

publică, şi niciodată lumea n-a fost atât de conştientă, din primul moment, că această lucrare, pe lângă faptul că oglindea idealitatea religioasă a unui popor pentru care cultul Fecioarei se identifică cu dragostea de libertate, era o capodoperă" (Idem). La origine, *La Maestà* era pictată pe ambele feţe ale panoului; prima, reprezentând Fecioara pe un tron cu Pruncul, înconjurată de 30 de sfinţi şi sfinte. (În plus, alte figuri, de îngeri, apostoli şi sfinţi, pe partea inferioară - *predella* - şi pe coronament). Pe cealaltă faţă, împărţită în 26 de compartimente, sunt scene cu patimile lui Iisus; alte 59 de scene, din viaţa lui Iisus şi a Fecioarei, erau pictate pe *predella* şi pe coronament[1]. În aceste scene de pe revers, geniul lui Duccio apare în toată măreţia. „Aici, culorile sclipitoare şi arabescurile fluide se armonizează în compoziţii care insuflă naraţiunii un ton de linişte şi seninătate", - în timp ce tumultul dramaticei Răstigniri arată cum „Duccio ştie să dea viaţă energiilor celor mai diverse şi mai opuse, pentru a placa în cele din urmă şi a domina contrastele într-un suprem echilibru" (Al. Nicolli).

Cu toate inovaţiile capitale aduse picturii italiene de către aceşti trei mari artişti, cel care a intrat de la început în conştiinţa contemporanilor ca marele inovator a fost Giotto da Bondone (cca 1267-1337)[2], - cel care a eliberat radical pictura de influenţa bizantină, „a schimbat concepţia, limbajul figurativ şi finalitatea artei", creând o artă perceptibilă mai mult intelectual decât senzorial, vizual, - şi care să urmărească o nouă „interpretare a naturii, a istoriei, a vieţii" (G.C. Argan). - Exprimând o opinie generală, Boccaccio îl numea *„il miglior dipintor del mondo"*.

Potrivit tradiţiei, Giotto fusese elevul lui Cimabue; în orice caz, din pictura acestuia derivă „forţa desenului, emergenţa plastică vie şi

1 Dintre acestea, după ce în 1505 lucrarea a fost scoasă din catedrală şi, în 1771, cele două feţe au fost separate, cinci s-au pierdut, iar opt se află azi în diferite muzee, din Berlin, Londra, New York şi Washington; restul de 46, în muzeul domului din Siena.

2 Giotto ca artist a fost deosebit de preţuit de contemporani: pictor al curţii papale şi al Ordinului franciscan, pictorul unor mari familii de bancheri - Scrovegni, Peruzzi, Bardi, - şi al unor suverani laici, ca regele Neapolului sau ducele Milanului. Proprietar de case şi terenuri, a fost şi un foarte abil om de afaceri. „A scris o canţonă satirică împotriva tradiţionalei exaltări a sărăciei; şi-a constituit cel mai eficient şi mai bine organizat atelier al secolului său, şi a fost cel dintâi care s-a servit de semnătura sa ca de o marcă de fabrică" - aminteşte G. Previtali; care menţionează şi un amănunt semnificativ în acest sens: „În Capella Scrovegni a înlocuit, în seria reprezentărilor alegorice a Viciilor, tradiţionala Avariţie cu Invidia...": un mod de a răspunde, tranşant, confraţilor săi!

Adam, reprezentat pe un vitraliu din catedrala din Canterbury. – Sec. XII.

dramatica tensiune a imaginilor". Dar şi alte două filoane au contribuit la formaţia sa artistică: Pietro Cavallini – care i-a transmis „sentimentul clasicităţii, prezent în clima de severă contemplaţie a demnităţii morale a omului"; şi contactele cu Arnolfo di Cambio – care „l-au ajutat să se insereze în clima generală a civilizaţiei gotice" şi „să aprofundeze realitatea din natură, din afara abstracţiilor tradiţiei bizantine" (Al. Nicolli). – În felul acesta, fără să fie străin „nici de clasicismul bizantin, nici de compacta sobrietate a sculpturii romanice şi nici de dinamica liniară a artei gotice, Giotto reprezintă o sinteză şi aproape o *summa* a culturii figurative a Evului Mediu"[1].

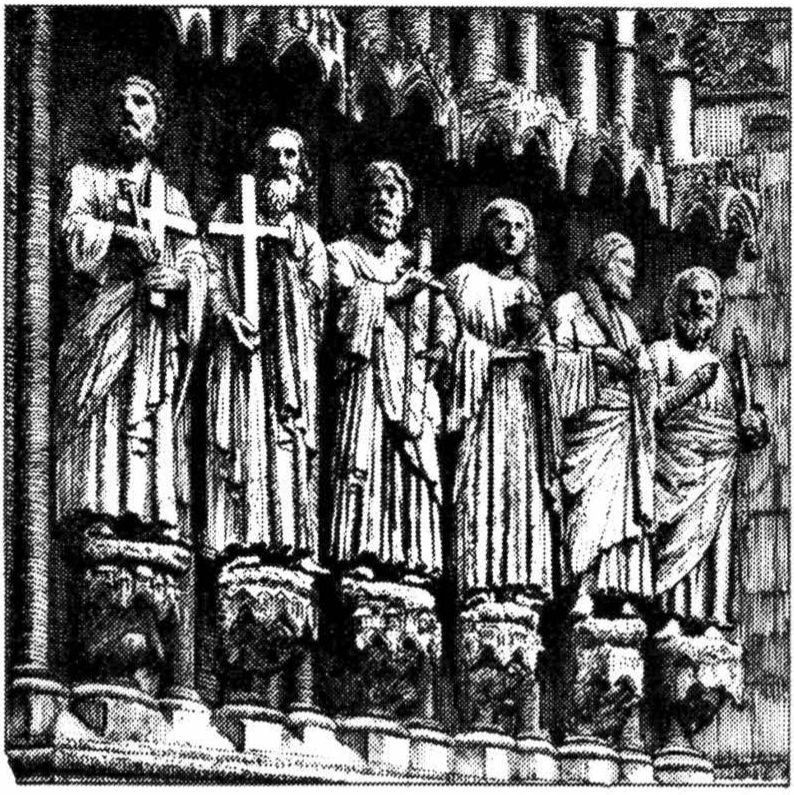
În primele sale opere – frescele cu episoade din *Vechiul* şi *Noul Testament*, din biserica superioară S. Francesco din Assisi – acţiunea, personajele şi spaţiul în care sunt plasate se îmbină, se completează şi se contopesc, dând coerenţă organică expresiei

1 *Encicl. Garzanti dell' arte*, – vd. *Bibliografia*.

dramatice. În nava inferioară a aceleiași biserici, Giotto a pictat (cu ajutorul mai multor colaboratori) 25 de scene din viața Sf. Francesco, în care acesta nu este văzut ca un ascet, ci ca un energic combatant al Bisericii. Viziunea narativă este de o emoționantă naturalețe, în timp ce plasticitatea figurilor este acordată perfect cu elementele peisajului, într-o constantă tensiune unificatoare cu acestea și, în consecință, cu o construcție dinamică a spațiilor. Aici, călugării lui Giotto, departe de a evoca misticismul unei vieți contemplative și ascetice franciscane, sunt prezentați cu trăsături realiste, apar ca niște foarte pământeni oameni din popor. (În general vorbind, nimic nu este mai lipsit de temei decât pretinsul „misticism" al lui Giotto).

În ce privește caracterul plastic al figurilor, pentru a-l accentua, pictorul marchează puternic umbrele, contrastul cu fondul; ceea ce conferă personajului volum, corporalitate; iar privitorului, aproape iluzia celei de-a treia dimensiuni, aproape iluzia de statuie: o sugestie venită, desigur, și de la sculpturile lui Nicola Pisano. „Trecuseră o mie de ani de când nu se mai văzuse nimic asemănător. Giotto redescoperise arta de a crea pe o suprafață plană iluzia profunzimii" – remarcă E.H. Gombrich; o descoperire care îi dădea pictorului posibilitatea de a modifica fundamental vechea concepție despre pictură: „în loc să folosească metoda miniaturiștilor, el putea să ne dea iluzia că istoria scrisă se desfășura, ca să zicem așa, sub ochii noștri". Chiar dacă mai stăruia (faptul era inevitabil) amintirea „manierei grecești", bizantine, Giotto o *regândește*, o modifică *din interior*, controlându-i, verificând valoarea reprezentativă a personajului prin confruntarea cu realitatea. – De aici și atenția pe care o dă funcției spațialității: spațiul în care se desfășoară acțiunea este atent și bine construit, pictorului nu îi mai este indiferent locul *real* în care se petrece o acțiune, iar între personaje el interpune o atmosferă, un spațiu în care acestea ar putea să se miște; sau, să își exprime o stare sufletească printr-un gest, desfășurat în spațiu; un gest care exprimă perfect durerea, patosul, dramatismul unei situații – uneori chiar fără ca să i se vadă fața, – și fără ca pictorul (sau privitorul) să mai simtă nevoia să vadă personajul reprezentat *în întregime*. – Nu lipsesc din acest spațiu variate detalii realiste; care însă, pentru ca sensul episodului principal să fie perfect clar, rămân subordonate *faptului* semnificativ, asupra căruia se concentrează întreaga atenție.

Culmea artei lui Giotto o constituie ansamblul de fresce (execu-



Șase apostoli, în mâini cu atributele respective (obiecte legate de martirizarea lor). Portalul central al catedralei din Amiens. Sec. XIII.

tate între 1304-1306) din Capella Scrovegni din Padova. Aici, tensiunea dramatică este mai atenuată, atmosfera este mai destinsă, picturalitatea este mai densă, stilul este mai puțin sever, – totul este mai degajat decât în frescele din Assisi; iar impresia de profunzime și de relief este obținută printr-o delicată gradație de lumini și de culori. Pictorul este mai sigur aici de mijloacele sale. Fastul coloristic este susținut de bogăția ostentativă de aurituri, de broderii, de stofe de preț: „o direcție în care pictorul va putea fi încurajat mai târziu (după 1315) și de cunoașterea aristocraticilor pictori sienezi, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti; dar o direcție căreia cu siguranță că el a fost cel care i-a dat primul impuls" (G. Previtali).

Giotto inovatorul apare și în alte aspecte ale complexului pictural padovan: în observația vieții cotidiene tradusă prin acele adnotări marginale cu nenumărate amănunte, care însă nu deviază niciodată atenția de la punctul central al dramatismului scenei; sau, în studiul fizionomiei umane, din care transpar implicațiile psihologice ale personajului – și, sub acest raport, Giotto a fost considerat primul adevărat portretist al picturii italiene; sau, în încercarea sa de a aplica

o viziune perspectivistă nu numai arhitecturii (Giotto căuta mereu să aprofundeze problema reprezentării spațiului), ci - pentru prima oară în istoria artei - și figurii umane, atunci când personajele din planul al doilea apar mai mici decât cele din primul plan. „Giotto și-a dat seama că dimensiunile figurilor umane variază în funcție de variața distanței" (*Idem*)[1].

După frescele din Capella Scrovegni, Giotto a mai pictat pe lemn[2] celebra „Madonna cu Pruncul pe tron" (azi la Uffizi), în care, în locul figurii hieratice de tip bizantin - a cărei amintire nu dispăruse încă total nici în operele cu această temă ale lui Cimabue și Duccio, - întreaga expresie a Fecioarei este departe de tratarea religioasă convențională, este asemenea unui personaj feminin laic, de o deschidere spre înțelegerea umană cu totul necunoscută până atunci într-o operă cu un astfel de subiect. - Alte două ansambluri de fresce - „de o largă respirație compozițională, animată de forme mai complexe față de cele de la Padova, de jocuri spațiale mai dinamice și de o invenție mai bogată"[3] - sunt cele pictate în capelele Peruzzi (în care domină euritmia arhitecturilor, într-o compoziție netă și solemnă) și Bardi, din S. Croce (Florența); emoționanta scenă a funeraliilor Sf. Francesco este de o rară intensitate dramatică.

Influența lui Giotto asupra picturii italiene a fost hotărâtoare în primul rând asupra pictorilor din Florența, - dar și din alte orașe în care artistul a lucrat (Assisi, Roma, Padova, Napoli, Milano, Lucca, Rimini). Centrul activității sale a rămas însă Florența, unde a fost însărcinat ca arhitect principal cu continuarea construcției domului și cu construcția campanilei, cu basoreliefuri probabil desenate și unele realizate chiar de el.

---

1 Pe locul din fața Capellei Scrovegni se reprezenta în fiecare an o dramă liturgică (*sacra rappresentazione*); nimic nu era mai firesc decât ca Giotto să fi asistat - aici, ca și la Assisi - la asemenea extrem de populare spectacole, și „să fi ținut seama de aceste emoții și de acea claritate narativă, de succesiunea variatelor faze ale spectacolului, de valoarea aluzivă a anumitor decoruri construite arhitectonic" (M. Bucci), proprii acestor spectacole; decoruri în care acțiunea se deplasează pe mici scene-cutii, așezate una lângă alta: o dispoziție de „scenă multiplă", de „scenă simultană", pe care Giotto o reproduce - cu un adevărat simț de scenograf - în dispoziția, pe pereții capelei, a scenelor sale.

2 Dintre picturile pe lemn mai cunoscute și unanim atribuite lui Giotto: Crucifixul din S. Maria Novella (Florența), polipticul din Badia (Florența) și S. Francesco primind stigmatele (Louvre).

3 *Enc. dell' arte. cit.*

Statuia Fecioarei Maria (detaliu) de pe portalul principal al catedralei din Reims. – Către 1230.

În aristocratica republică a Sienei în care tradiția bizantină fusese cultivată de Duccio pentru caracterul său aulic, Simone Martini (cca 1284-1344) – care desigur că încă din tinerețe cunoscuse goticul francez prin intermediul miniaturilor, emailurilor și fildeșurilor – va resimți și accepta „maniera francese", dezvoltând tematica lui Duccio în același limbaj aulic, dar în ritmuri gotice[1].

În prima sa operă documentată (1315), în monumentala frescă – de 7,63 m pe 9,70 m – intitulată *Maestà* din marea sală de consiliu a Palatului Public din Siena, fluența continuă a liniei, fastul compoziției, al variației culorilor, și îndeosebi eleganța profană a imaginilor

1 După ce la vârsta de 30 de ani devenise cunoscut prin *Maestà*, peste doi ani este chemat la curtea din Napoli a lui Robert d'Anjou; după alți doi ani pictează marele poliptic pentru catedrala din Pisa; în anul următor, un alt poliptic la Orvieto. Urmează o intensă activitate la Siena și Assisi. Ultimii patru ani ai vieții îi petrece la Avignon (chemat la curtea papală pentru a picta frescele – azi distruse – din Palatul Papilor); aici îl cunoaște pe Petrarca, cu care leagă o strânsă prietenie, pictând un portret al Laurei (pierdut), – pentru care Poetul îi dedică două sonete.

(cu baldachinul care evocă pavilionul de onoare de la un turnir), indică influențele culturii gotice franceze. Reprezentative sunt picturile sale pe lemn de mari proporții[1], precum și cunoscuta frescă din același palat (de 3,40 m pe 9,68 m), reprezentându-l pe condotierul Guidoriccio da Fogliano călare între cetățile pe care le cucerise. Dar ansamblul care definește mai clar noutatea concepției și originalitatea artei lui Simone Martini este ansamblul de fresce pictate în capela S. Martino din biserica inferioară S. Francesco din Assisi.

Giotto și școala toscană urmăresc să redea adevărul istoric al scenelor narate; Simone Martini și școala sieneză caută grația și eleganța pentru a realiza o pictură cât mai atrăgătoare. Primul, este un interpret al sentimentului colectiv și popular; al doilea, este interpretul rafinat al vieții de curte și al unui ideal cavaleresc, în cadrul căruia și sentimentul religios ia o tentă mondenă. (Magnifica frescă din Palazzo Publico din Siena, reprezentându-l pe căpitanul armatelor sieneze Guidoriccio da Fogliano este exemplul cel mai cunoscut). Primul, își caută tipurile în mediul popular; al doilea, le preferă pe cele din lumea aristocratică: în celebra sa *Bunavestire*, Fecioara este o nobilă doamnă, îngerul – un paj de la curte, iar cei doi sfinți par a fi doi valeți de onoare! Primul, își concentrează atenția asupra acțiunii principale; al doilea, multiplică detaliile. Primul, este atras de realitatea vieții concrete; al doilea, parcă evită sensul realității, manifestând în schimb o predilecție pentru poveste și decorativ. Primul, caută în personajul sau în acțiunile reprezentate semnificații morale și spirituale, în timp ce al doilea este atras de fascinația frumosului vizibil și al prezentării somptuoase. – Simone Martini pare că polemiza cu Giotto și cu interpretarea sa populară, burgheză, franciscană, pictând personaje distinse și scene desfășurându-se într-un luxos cadru de curte – remarcă G.C. Argan; „el dizolvă dramatismul evenimentului în multe figuri, în ritmul melodic al liniilor, în alegerea rafinată a culorilor, în decorațiile extrem de delicate ale arhitecturii. Fiecare fapt este reprezentat ca un rit în biserică sau ca o ceremonie la curte... Istoria pentru el nu este alcătuită din acțiuni demne de a fi reținute; ci este modul de a fi al spiritelor alese, al sufletelor superioare".

1 „Încoronarea lui Robert d'Anjou", tripticul „Bunavestire" de la Uffizi, polipticul Orsini (Anvers, Louvre și Berlin), polipticile din Orvieto, Boston, Cambridge; și în primul rând cel din Pisa, compus din 7 elemente mari și 7 mici, reprezentând busturi a 43 de personaje, dispuse în patru registre.

Grup statuar din corul catedralei din Chartres. - Către 1500.

Pictorii florentini, începând cu Giotto, văd viața în desfășurarea ei reală și aspră; pictorii sienezi, pornind de la concepția și viziunea lui Simone Martini, o văd la distanță și o percep prin ecourile ei sentimentale, făr ca o umbră de durere, o amintire a păcatului sau o urmă de vulgaritate să jeneze privirea spectatorului. Pentru pictorii de dinaintea lui – Cimabue, Duccio, Giotto – prima importanță o avea subiectul și subînțelesurile lui; pentru Simone Martini – fantezia lirică, sentimentul elevat al frumosului și bucuria culorilor, cu profuziunea lor de aur, fildeș și emailuri.

După Duccio și Simone Martini, al treilea mare moment al școlii sieneze îl reprezintă opera fraților Pietro (1280-1348) și Ambrogio Lorenzetti (m. 1348). În ambianța artistică a acestui oraș impregnat de rafinatul spirit gotic al lu Simone Martini, cei doi, lucrând un timp la Florența, sunt atrași de noutatea artei lui Giotto, pe care o cultivă și o dezvoltă cu rezultate mai bogate și mai originale decât înșiși discipolii contemporani ai marelui pictor

florentin. Tendința evidentă a fraților Lorenzetti era de a contopi, într-o singură formulă, tradițiile florentine și cele sieneze.

În operele sale[1], Pietro inserează în formele moștenite de la Duccio forța expresivă a lui Giovanni Pisano și sensul monumental al picturii lui Giotto, uneori cu accente de un dramatism mai intens chiar. Linia nu mai are ondulația ritmică proprie lui Simone Martini, ci capătă o tensiune dinamică, în timp ce culorile nu mai sunt modulate melodic, ci în acorduri stridente, violente. Tradiția sienează preferând culorile proaspete și intense se menține. Pietro folosește întotdeauna un colorit bogat și prețios, într-o ambianță realizată în profunzime prin recursul pictorului, mereu, la mijloacele perspectivei; narează un episod cu intenții veriste, dar se menține într-o atmosferă de incertitudine și de vis.

Spre deosebire de opera lui Pietro (în care mai persistă reminiscențe din arta lui Duccio), pictura lui Ambrogio Lorenzetti - care studiase arta antică și totodată se interesa de literatură și de filosofie - are un anumit caracter intelectual. Madonele sale[2], chiar când schema este de tradiție bizantină nu adoptă conturul ritmic și auriturile reliefate ale acestei tradiții, au un puternic accent plastic, structuralitatea formelor este de inspirație giottescă, iar expresia lor este plină de umanitate și de poezie.

Marea operă a lui Ambrogio, de un excepțional interes atât iconografic cât și documentar, impresionantă și prin dimensiuni (ocupând un perete din Palatul Public din Siena de circa 14 m lungime), este complexul de fresce reprezentând, alegoric, „Buna guvernare", „Guvernarea rea" și „Efectele bunei guvernări"; ansamblu, considerat prima operă *civilă* din istoria artei italiene, cu un conținut exclusiv laic, filosofic și politic. În prima, în jurul monarhului bun sunt reprezentate și Virtuțile morale, - așa după cum Viciile înconjoară figura tiranului din a doua frescă; a treia, reprezentând o vastă panoramă a orașului, câmpiei și dealurilor din jur, în care se desfășoară ocupațiile de fiecare zi și contactele oamenilor cu natura. Aici sunt inserate mici scene, episoade obișnuite din viața cotidiană, fără o „istorie" a lor. (Spre deosebire de Giotto pe care îl interesa în primul rând evenimentul, episodul *istoric*). Iar interesul pictorului

1 Polipticul din Arezzo (Chiesa di Badia), sau în frescele din bazilica inferioară S. Francesco din Assisi.

2 „Madonna del Latte" (Seminarul din Siena), „Madonna cu Pruncul în față" (Brera, Milano), „Madonna di Vicolabate" (Museo Arcivescovile, Florența); sau figurile feminine din Polipticul S. Petronilla (Pinacoteca din Siena).

„Închinarea Magilor". Grup sculptural, în lemn policromat.
Biserica S. Stefano (Bologna). - Sec. XIII.

pentru peisajul în sine face ca în această frescă să întâlnim primul exemplu de pictură a peisajului *pentru peisaj* din arta europeană. - Tot lui Ambrogio i se datorează și prima reprezentare panoramică a unui întreg oraș - „și cel mai vechi exemplu de compoziție în perspectivă cu un punct unic de fugă" (E. Borsook).

O sinteză a artei lui Giotto și a lui Simone Martini este pictura pe lemn „Bunavestire", în care corporalitatea figurilor, cu masele lor plastice compacte, apare pe un fond poetic al unei ornamentații bogate și al unor rafinate nuanțe și degradeuri de culori.

În jurul sau sub influența acestor personalități s-au constituit cel puțin șase școli, în frunte cu cele din Florența și Siena; pictorii care le-au ilustrat sunt atât de numeroși încât, aici, abia dacă pot fi consemnate numele celor mai renumiți.

Atfel, la Florența, pictorii (unii, și sculptori și arhitecți) elevi direcți sau mult influențați de Giotto: Maso di Banco (autorul unor fresce din Capella Bardi, în S. Croce), Taddeo Gaddi - cel mai fidel discipol al lui Giotto - și fiul său Agnolo; Nardi di Cione și fratele său Andrea, zis Orcagna, de al cărui nume este legată loggia Orsanmichele din Florența; Bernardo Daddi, Andrea Bonaiuti (autorul frescelor din faimoasa Capella degli Spagnoli, din bazilica florentină S. Maria Novella), și Spinello Aretino, artist dotat cu un

viu simţ narativ de eleganţă gotică. – Şcoala sieneză îi numără pe Lippo Memmi (urmaşul cel mai fidel al lui Simone Martini). Taddeo di Bartolo (autor a numeroase picturi pe lemn), Barna di Siena şi Bartolo di Fredi, autorii frescelor catedralei din S. Gimignano.

De şcoala sieneză este strâns legată cea pisană, – în primul rând prin singularul Francesco Traini, considerat de unii critici ca autorul faimoasei fresce „Triumful Morţii"[1] din Camposanto pisan. – Pictura practicată la Rimini a influenţat începuturile şcolii bologneze, prin Vitale da Bologna – unul din marii pictori din Trecento, – căreia i se asociază şi Tommaso da Modena (care a desfăşurat o îndelungată activitate la Treviso). – La Milano, în jurul lui Giotto s-a format o şcoală reprezentată de Giovanni da Milano, devenit apoi cetăţean al Florenţei (unde a pictat, în capela Rinuccini din S. Croce, frescele de un excepţional interes artistic, cu scene din viaţa Fecioarei).

În sec. XIV, pictorii veneţieni continuă să rămână sub influenţa somptuoasei arte bizantine. În operele lor însă, Paolo şi Lorenzo Veneziano (primul, considerat şeful şcolii veneţiene a secolului) s-au arătat receptivi şi la influenţe goticizante, şi îndeosebi la cea a frescelor lui Giotto de la Padova.

În Italia, pictorii reprezentativi ai „goticului internaţional" – curent contemporan cu începuturile Renaşterii – sunt Gentile da Fabriano (cca 1370-1427) şi Antonio Pisano, zis Pisanello (cca 1395-cca 1455).

Primul, artist renumit din Milano până la Napoli, a executat fresce (aproape toate pierdute) şi picturi pe lemn. Fresca (distrusă) de mari dimensiuni din Palatul Ducal, celebrând o strălucită victorie navală a veneţienilor, a avut o influenţă determinantă asupra picturii veneţiene. Capodopera sa, icoana de altar „Adoraţia Magilor" (Uffizi), comandată de cel mai bogat bancher florentin Palla Strozzi, este o spectaculoasă celebrare a idealurilor mondene, a vieţii curtene şi a celui mai rafinat gust artistic al aristocraţiei şi marii burghezii

1 „...unul din cele mai puternice poeme picturale din *Trecento*. Într-o singură şi grandioasă viziune se adună şi se contrapun imagini alegorice şi realiste, aulice şi populare, scene de viaţă eremitică şi de viaţă mondenă, fericiţi curteni îndrăgostiţi şi galanţi şi grămezi de morţi. În cer, îngeri şi diavoli îşi dispută sufletele celor morţi... Aici invectiva e furibundă, implorarea e disperată; şi cu atât mai mult cu cât, imediat, linia şi culoarea îşi reiau ritmul lor melodic" (G.C. Argan). Autori presupuşi: Orcagna, Pietro Lorenzetti, Fr. Traini, Vitale da Bologna, Nardi di Cione, – sau un anonim.

„Surâsul artei medievale": statuia profetului Daniel (detaliu), din „Porticul Gloriei". Catedrala din Santiago de Compostela. – Sec. XII.

florentine. Pictorul își etalează aici erudiția, cu adevărat enciclopedică, – faună și floră exotică, costume locale și orientale, manierele prinților și cavalerilor, ceremonialul unei partide de vânătoare, ș.a.m.d. – Din punct de vedere pictural[1], tabloul impresionează prin fascinanta profuziune de aur, de ornamente, de amănunte; „ spațiul cadrului are mai multe planuri în profunzime; lumina este totuși o lumină cerească sau de emanație divină, – dar trecând prin straturile atmosferei devine mai densă, devine o foarte fină pulbere argintie care aderă la lucruri ca o chiciură" (G.C. Argan). Gustului esențialmente gotic al lui Gentile da Fabriano, modelul picturii sieneze îi era mai potrivit decât cel al picturii florentine. – „Când picta, mâna sa era asemenea numelui pe care îl purta"– recunoaște Michelangelo vorbind despre Gentile da Fabriano.

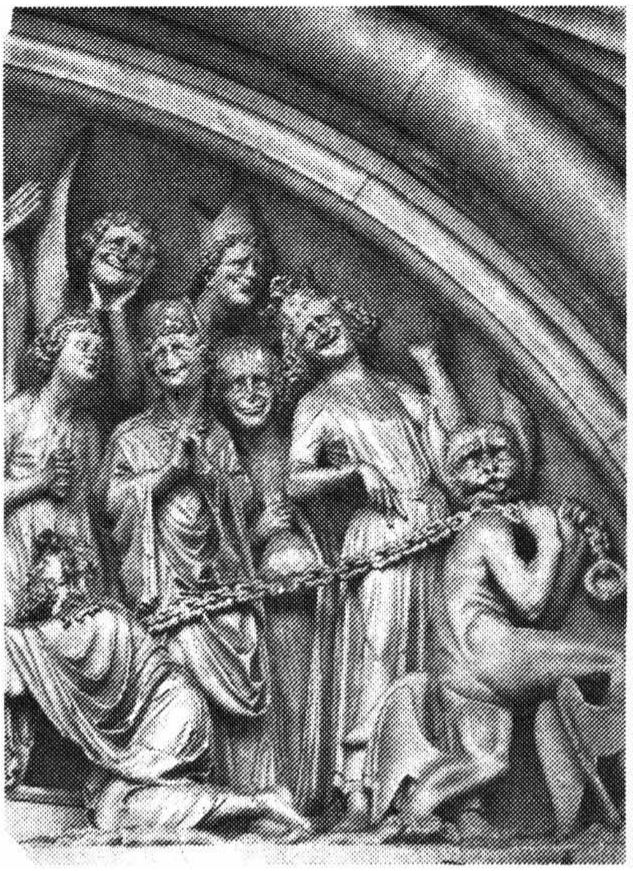
1 „Ceea ce atrage în *Adorația Magilor* (...) nu este desigur simțul volumului și al spațiului, și nici calitățile plastice sau capacitatea de desenator (...) În definitiv, accentul este pus aici pe epiderma lucrurilor, iar nu pe forma sau pe structura lor; admiri aici nesfârșitele amănunte (...). În Italia, nici un alt pictor n-a fost un colecționar mai distins și mai curios de detalii realiste" (L. Bellosi).

Aceeași concepție și aceleași predilecții cromatice se regăsesc și la Pisanello, pictor format la Verona (care era un important centru de cultură gotică), elevul – presupus – și colaboratorul lui Gentile da Fabriano la frescele acestuia din Palatul Ducal. Solicitat de Curtea papală și de curțile cele mai rafinate din Italia – din Napoli, Bergamo, Pavia, Ferrara, Milano, Mantova, – a executat fresce (aproape toate distruse); dintre cele ce s-au păstrat, doar două (din bisericile S. Fermo și S. Anastasia din Verona) atestă eleganța extenuată a sfârșitului de Ev Mediu și lirismul artei lui Pisanello, învăluit în sentimentul melancolic al solitudinii și incertitudinilor unei societăți care își presimte iminenta disoluție. Celelalte opere remarcabile ale sale, picturi pe lemn, sunt scene care se desfășoară într-o atmsoferă de basm. Pisanello îmbină gustul idealizat pentru poveste al goticului internațional cu o percepție realistă, care anunța intuițiile Renașterii. – Portretele sale, de o rară perfecțiune în claritatea și exactitatea profilurilor, trădează marea sa experiență de medalier; căci Pisanello, contemporan cu primii aștri ai Renașterii – cu Brunelleschi, Michelozzo, Donatello, Masaccio, Beato Angelico, Lucca della Robbia, – care a pregătit genial apariția acestui gen de artă atât de insistent cultivat de artiștii *Quattrocento*-ului, dedicându-i în exclusivitate ultimii 18 ani ai vieții, s-a afirmat ca cel mai mare dintre medalierii tuturor timpurilor, prin delicatețea reliefului, precizia contururilor și individualizarea personajelor.

Cu acești doi artiști, pictura italiană a perioadei gotice se încheie, – totodată anunțând noua eră, marea eră a picturii europene, ai căror exponenți vor găsi nu puține sugestii în operele lui Pisanello și Gentile da Fabriano. (De sugestiile lor vor beneficia Beato Angelico și elevul său Benozzo Gozzoli; acesta din urmă secularizează lecția maestrului său, o interpretează în cheie narativă, viu coloristică și somptuos decorativă. Amândoi însă aparțin, esențialmente, Renașterii).

TEMELE ICONOGRAFIEI MEDIEVALE

Infinita bogăție și varietate a artei medievale, monumentale sau decorative, este organizată într-o perfectă, nebănuită ordine generală; o ordine care, condusă fiind de norme și principii precise și fixe ca niște dogme, înțelegea totuși să facă loc – conștient și deliberat – și zonei fanteziei și capriciului. Aceasta se verifică și în marele secol al artei medievale – al XIII-lea.



Grupul damnaţilor la „Judecata de Apoi". –
De pe timpanul unui portal (către 1230) al domului din Bamberg.

(În acest secol – şi în următoarele două – stilul gotic se va afirma cu o perfectă organicitate şi coerenţă nu numai în domeniile de artă analizate mai sus, ci şi în artele secundare sau decorative: în orfevrerie, ceramică, mobilier, ţesături, broderii, costume, fildeşuri, feronerie, emailuri, monede, medalii şi sigilii).

Arhitecţii catedralelor, sculptorii şi pictorii de toate genurile (de fresce, mozaic, vitralii, tapiserie, pictură pe lemn) trebuiau să cunoască toate prescripţiile[1] şi sensurile lor simbolice, – căci arta

1 Edificiile bisericilor trebuiau să fie orientate pe direcţia est-vest (regulă violată pentru prima dată, în perioada Conciliului din Trento, de către iezuiţi); nimbul circular având înscrisă o cruce era rezervat reprezentării exclusiv a lui Dumnezeu şi Iisus, – singurii (împreună cu apostolii) care trebuiau înfăţişaţi cu picioarele goale; imuabil trebuiau să fie reprezentate tipurile tradiţionale ale personajelor, detaliile veşmintelor, organizarea scenelor, plasarea lor (cele din *Vechiul Testament*, pe latura dinspre nord, cele din *Noul Testament* pe latura dinspre sud a edificiilor), locul personajelor cu respectarea strictă a unei ierarhii, în dreapta sau în stânga lui Hristos, ş.a.m.d. Toate elementele trebuiau ordonate potrivit unei perfecte simetrii – expresia sensibilă a armoniei şi înţelepciunii divine.

Evului Mediu este eminamente simbolică. Catedrala, biserica, era o carte deschisă privirii și înțelegerii în primul rând a neștiutorilor de carte; nu numai o imensă istorie în piatră și culori a *Bibliei*, ci o enciclopedie completă a tuturor cunoștințelor timpului: o *Summa*, o *Oglindă* („speculum"), o Imagine a Lumii vizibile și invizibile, a Universului și a credinței, a realității fizice, intelectuale, spirituale și morale. Marea epocă a catedralelor gotice a fost în același timp și secolul marilor enciclopedii; și dintre toate, cea mai cuprinzătoare: *Speculum majus* a lui Vincent de Beauvais, patru masive volume *in-folio*, împărțită în patru secțiuni: Oglinda Naturii, a Științei, a Moralei și a Istoriei, – opera cea mai în măsură să ne introducă în studiul iconografiei medievale.

Lumea naturii, universul vizibil, este pentru omul medieval un simbol: desfășurarea cugetării lui Dumnezeu în lume. În consecință, știința nu constă în studierea lucrurilor în sine, ci în a pătrunde învățăturile pe care Dumnezeu le-a pus în ele[1]. În lume, totul are un sens simbolic; sens pe care trebuie să-l comunice privitorului sculpturile, picturile, vitraliile, și pe care pictorii și sculptorii îl învățaseră din enciclopediile lui Vincent de Beauvais și Honorius d'Autun, *Speculum Ecclesiae*. (În schimb, *Bestiariile* nu au avut o influență directă în artă, decât dacă și din momentul în care animalele de aici au fost preluate și de enciclopedia lui Honorius; cele care nu figurează la el (ariciul, castorul, păunul, tigrul, ș.a.) nu au devenit teme nici în iconografia religioasă).

Cu toate acestea, temele și motivele iconografice nu erau alese numai pentru sensul lor simbolic. Sculptorii nu disprețuiau și nu neglijau nici o specie din lumea vegetală sau animală; orice plantă și orice viețuitoare exprimau unul din multele, nenumăratele aspecte ale Creațiunii, – pe care artistul, anonim sau cunoscut, le cerceta cu interes. În albumul său de schițe, Villard de Honnecourt (mijlocul

1 E. Mâle. – De pildă, un trandafir nu ne emoționează prin frumusețea lui – ceea ce ar fi un sentiment păgân! – ci pentru că amintește, printre spinii tulpinei, corul martirilor în mijlocul creticilor; iar roșul petalelor – sângele celor martirizați... Un porumbel evocă Biserica, ochii lui blânzi – privirea înțeleaptă a Bisericii spre viitor, albul penelor – gândurile pure ale divinității, roșul labelor – sângele martirilor pe drumul parcurs de Biserică... Între culorile pietrelor prețioase și vituțile omului există de asemenea consonanțe tainice.

sec. XIII) desenează după natură un melc, un urs, o lebădă, o lăcustă, o pisică, o muscă, un rac, o libelulă[1].

Gustul observației directe și plăcerea de a reproduce aspectele cele mai variate ale naturii se regăsesc și la toți sculptorii anonimi ai secolului al XIII-lea. – Totodată, ei sculptează, în basoreliefuri și mai ales în garguiele catedralelor, o întreagă faună fantastică: Jurgis Baltrusaitis a trasat o genealogie și a reconstituit o mitologie a formelor „absurde" ale artei, intrate în iconografia gotică din gliptica greco-romană, din arabescurile musulmane, din marile teme budhiste, din universul miraculos al Extremului Orient. O lume de monștri oribili sau de combinații grotești, absurde, spirituale, satirice, dar totdeauna ingenioase și de o incontinentă fantezie: un centaur cu barbă de profet, un gâscan având bustul unui magistru al facultății de medicină, un filosof cu capul de porc scufundat în meditație, un profesor de muzică pe jumătate cocoș dând lecții de orgă unui centaur, ș.a.m.d., – serii întregi de figurații și amintiri din basmele copilăriei, care nu au nici un sens simbolic. E adevărat că artiștii secolului al XIII-lea nu merg până la limita indecenței sau obscenității (realismul vulgar, trivial chiar, al imaginilor va apare doar în sec. XV); nu e mai puțin adevărat însă că asemenea licențe de glume și de veselie profană nu prea cadrau cu reprezentarea lor pe un edificiu pios. Oricum, oamenii Bisericii se dovedeau a fi, în privința aceasta, înțelegători și toleranți; nu impuneau cu rigiditate, nu controlau cu strictețe întregul repertoriu iconografic și ornamental; iar artistul nu considera că gluma, veselia și râsul ar fi un păcat.

Oglindă a Naturii, catedrala era și o Oglindă a Științei. Prin știință, omul Evului Mediu înțelegea munca sub toate formele sale – fizică și intelectuală; iar munca și știința, întrucât îl eliberau pe om de povara ignoranței – izvorul răului și al păcatului – își aveau și ele

1 De fapt, celebrul manuscris al lui Villard de Honnecourt (33 de foi de pergament – 8 s-au pierdut – cu nenumărate desene și note pe ambele fețe) nu este propriu-zis un album de crochiuri și de notații spontane, ci o lucrare elaborată, care consemnează experiența unei vieți foarte active și a unei personalități de talent și cu o superioară pregătire. Observațiile sunt judicioase și cu claritate motivate, chiar dacă nu sunt aranjate într-o ordine; iar desenele redau forme, proporții, mișcări, scheme de compoziție, exprimate geometric și aplicate la figuri umane, animale sau motive ornamentale. „Caracterul universal al observației sale – remarcă H. Focillon – evocă, în plin Ev Mediu, curiozitatea vastă a oamenilor Renașterii". Într-adevăr, studiul proporțiilor corpului și figurii umane va fi reluat, peste secole, de artiștii cei mai mari, – ca Leonardo, Rafel sau Albrecht Dürer.

rolul lor în opera de răscumpărare, de mântuire a omului. Încât, formele vizibile, obiectele de artă dintr-o catedrală sunt o glorificare în același timp a științei și a muncii manuale, – a țăranului sau a meșteșugarului. Regii și împărații, episcopii și marii seniori laici sunt mult mai rar reprezentați în sculpturi și vitralii decât meșteșugarii, alături de uneltele profesiunii lor; și nimeni nu considera ca o necuviință sau ca o profanare faptul că scenele de muncă manuală stăteau alături de scenele sacre, – sau că un plugar ori un meșteșugar era reprezentat alături de figurile unor sfinți. În felul acesta, demnitatea muncii manuale era ridicată aproape la rang de sacralitate.

În primul rând – munca plugarului. Multe catedrale gotice posedă, sculptate la baza edificiului sau în intradosul arcului unui portal, într-un ciclu al muncilor țăranului, pe luni, – și fiecare scenă de muncă fiind însoțită de semnul zodiacal al lunii respective[1]. – Știința, apoi, este reprezentată pe fațadele catedralelor prin figuri feminine, simbolizând fiecare cele șapte Arte liberale, deasupra cărora este reprezentată Filosofia, – efortul suprem, ținta și rezultatul ultim al cuceririlor inteligenței umane. Figurile sunt caracterizate fiecare de simbolul său, alăturat, – potrivit indicațiilor pe care le imaginase autoritatea primă în materie, Martianus Capella[2].

După elogiul demnității, binefacerile și bunurilor muncii și ale științelor – concluzia: orice bun din această lume este trecător, nesigur, la discreția atotputerniciei soartei, a norocului, a întâmplării. O concluzie figurată de „Roata Destinului", temă iconografică de origine antică[3], exprimată prin imaginea unei gigantice roți, mișcată de mâinile zeiței Fortuna, și care în mișcarea sa ascendentă și descendentă îi înalță sau îi prăbușește pe toți – regi și nobili, clerici și

1 Catedralele din Chartres, Paris, Amiens și Reims au cele mai frumoase asemenea calendare sculptate în relief. Se observă totodată că nu toate aceste calendare încep cu același semn zodiacal, căci în Evul Mediu anul începea la date diferite, după regiuni (la 25 decembrie, 6 ianuarie, 25 martie).

2 Gramatica – cu o trusă medicală (căci ea îi vindeca pe oameni de limbajul viciat); Dialectica – cu un șarpe (simbol al subtilității – sau, eventual, al viclenici sofistice); Retorica – înarmată și parcă înaintând zgomotos în sunetele trompetei; Geometria – în mâna dreaptă cu un compas; Aritmetica – mișcându-și degetele mâinilor, gest ce pare a sugera rapiditatea calculului; Astronomia – cu o carte și un instrument de observație a astrelor; Muzica – o femeie cântând la un instrument oval cu coarde. – Unele din aceste atribute variază de la o catedrală la alta.

3 Temă iconografică foarte răspândită, prezentă în miniaturi, în vitralii sau în sculpturi (ca – dintre cele rămase – la catedrala din Amiens, sau la biserici din Beauvais, Basel, Verona).

Două Marii la mormântul lui Iisus. Grup sculptural în fildeș. Școala din Paris, sec. XIV. - Victoria and Albert Museum, Londra.

laici, bogați și săraci. (Alegoria acestui adevăr moral - spectacolul vicisitudinilor umane, fragilitatea puterii, bogăției și gloriei, - este formulată, probabil că mai întâi în Evul Mediu, de Boethius în *De consolatione philosophiae).*

Deasupra Oglinzii Naturii, a muncii, a științei, este Oglinda Virtuții - scopul suprem al vieții omului. Drept care, pe fațadele catedralelor (din Paris, Amiens, ș.a.) figurile feminine simbolizând cele 12 virtuți sunt plasate nu deasupra portalului, alături de sfinți, de fericiți și de îngeri, ci la nivelul privitorului: ca și cum, coborâte la nivelul vieții de fiecare zi, omul să le poată privi, înțelege și reaminti mereu. Încă din primele secole ale erei creștine Virtuțile erau imaginate ca niște frumoase, modeste și caste fecioare războinice - pentru că menirea lor era să lupte contra viciilor; așa le descria

Prudentius[1], urmat apoi de alţii, până la Vincent de Beauvais; şi în concordanţă cu aceste descrieri le reprezentau şi sculptorii epocii romanice, - sau ilustratorul manuscrisului *Hortus Deliciarum* al eruditei abadese Herrade de Landsberg (sec. XII).

Dar în sec. XIII, artiştii au găsit noi imagini spre a le reprezenta, căci şi teologii interpretau acum într-un mod diferit conflictul dintre virtuţi şi vicii: Honorius d'Autun vedea virtutea ca o scară unind pământul cu cerul, fiecare treaptă simbolizând o virtute; oamenii care urcă scara sunt ademeniţi la fiecare treaptă de viciul corespunzător rămas pe pământ; cei ce nu rezistă ispitei lui se prăbuşesc. - Imaginea fiind greu de realizat plastic, teologii au recurs la o alta: la cei doi pomi ai lui Adam - al Binelui şi al Răului. Şi această metaforă era însă prea subtilă pentru sculptorii gotici - care au lăsat-o tot pe seama miniaturiştilor, limitându-se în schimb să înfăţişeze virtuţile ca nişte femei grave şi maiestuoase alături de un animal heraldic; iar viciile, nepersonificate, să le reprezinte - plasate, antitetic, dedesubtul unei virtuţi - în acţiunea lor reprobabilă. (Exemple - în basoreliefurile catedralelor din Paris, Chartres, Amiens, Reims).

În fine - *Oglinda Istoriei*; „istorie" însemnând pentru omul medieval comunitatea celor „aleşi"; deci personaje figurând în *Vechiul* şi *Noul Testament* şi în *Vieţile Sfinţilor*, reprezentând cele trei perioade din istoria lumii (dinainte, din timpul şi după Hristos). Primele compoziţii narative referindu-se la istoria poporului evreu datează din sec. XIII; în pictură, această istorie este redată integral în cele 11 enorme ferestre de la Sainte Chapelle, dintre care unele prezintă nu mai puţin de câte o sută de scene. Scenele, în basoreliefuri sau în vitralii, sunt narate simplu, sobru, aproape impersonal. Mai interesant este că pictorii şi sculptorii interpretează *Vechiul Testament* în mod simbolic, ca anunţând, prefigurând, asimilând într-un fel *Noul Testament*. (Este sistemul de interpretare alegorică iniţiat de Origene, reluat de Sf. Augustin, Grigorie cel Mare, Isidor din Sevilla, ş.a.).

Din *Noul Testament*, artiştii insistă asupra perioadei copilăriei

1 Primul poet creştin (sec. IV), în poemul „Bătălia Sufletului" - lupta ce se dă în sufletul creştinului între virtuţi şi vicii -(*Psychomachia*); poem din care s-au inspirat mai întâi scriitorii epocii carolingiene Theodulf şi Walafried Strabo; iar mai târziu, Alain de Lille, Isidor din Sevilla, Grigorie cel Mare, Vincent de Beauvais, Hugues de St. Victor, Guillaume d' Auvergne, ş.a.

„Creaţiunea" (detaliu), – basorelief de Lorenzo Maitani (1300) de pe faţada domului din Orvieto.

lui Iisus şi cea a patimilor; din restul vieţii lor vor reţine doar patru episoade: botezul, nunta din Cana, ispitirea şi schimbarea la faţă. În total, Iisus apare într-un repertoriu iconografic bogat[1]. Cât priveşte Fecioara, ea este privită nu numai ca mamă a lui Iisus, ci şi ca personificare a Bisericii. În fine, iconografia – îndeosebi a vitraliilor – este completată cu naraţiunea a patru parabole (la pictorii bizantini, numărul acestora era de 40); numai patru, dar cele mai dramatice şi mai populare: a samariteanului milostiv, a fecioarelor înţelepte şi celor nebune, a fiului risipitor şi cea a bogatului rău.

Dintre povestirile *Vechiului Testament* popularizate de scrierile apocrife, cea pentru care artiştii au arătat o mai mare predilecţie este legenda uciderii lui Cain. Dar literatura apocrifă a furnizat o cantitate de teme privind viaţa lui Iisus, a Fecioarei şi a sfinţilor[2]. Din viaţa lui Iisus, nici o altă scenă ca cea a Închinării Magilor n-a

1 Un repertoriu care ilustrează calendarul liturgic: naşterea, închinarea păstorilor şi magilor, uciderea pruncilor, fuga în Egipt, prezentarea la templu, intrarea în Ierusalim, Cina cea de taină, cele patru episoade amintite; apoi, aşezarea în mormânt, Învierea şi Înălţarea la cer.

2 Dar nu direct, ci numai prin intermediul *Oglinzii istorice* a lui Vincent de Beauvais şi a *Legendei de aur* a lui Iacopo da Varazze, tradusă în mai multe limbi europene.

fecundat mai mult imaginația populară. Urmează episodul Fugii în Egipt (pe care *Evangheliile* abia îl menționează, în treacăt) – și cam la atât s-au rezumat artiștii inspirându-se din legendele apocrife. În schimb, cultul Fecioarei a atins în sec. XIII punctul său maxim; ceea ce a dus la crearea unor imagini ale Mariei în cele mai variate ipostaze, aducându-o la dimensiuni umane mai mult decât pe oricare alt personaj biblic; totodată, atribuindu-i și o serie de miracole, – dintre care de o popularitate cu totul deosebită s-a bucurat miracolul legat de Teofil, reprezentat de artiști chiar de 2–3 ori în una și aceeași biserică[1].

Cultul sfinților, care perpetua în forme creștine străvechiul cult al divinităților păgâne, considerați de popor ca tot atâția protectori contra celor mai felurite adversități, era firesc să genereze o extraordinar de bogată literatură, orală și scrisă. *Legenda de aur*, compilată de episcopul și hagiograful Iacopo da Varazze (1228-1298), selectează, redactează într-o formă îngrijită și pune la dispoziția pictorilor și sculptorilor aceste biografii care, prin amănuntele consemnate, le ofereau cel mai variat și mai fidel tablou de viață cotidiană a tuturor categoriilor sociale; totodată, excitând și imaginația prin seducătoarele elemente miraculoase narate, *Legenda de aur* a devenit cartea favorită a Evului Mediu. Sculptorii, miniaturiștii și pictorii vitraliilor reprezentau sfinții fie angajați într-o acțiune, într-o suită de scene, fie imobilizându-i într-o atitudine solemnă; în cazul din urmă, cu un obiect legat de biografia sa (o cruce dacă fusese crucificat, o cupă dacă fusese otrăvit, o sabie dacă fusese decapitat, un cuțit dacă fusese jupuit).

În ce privește istoria profană, peronalități din Antichitate figurează – și numai patru – la catedrala din Chartres[2]. Legendarele Sibile (sec. XIII cunoștea nu mai puțin de zece) își găseau loc în iconografia creștină întrucât ele ar fi „anunțat" venirea lui Hristos! Nici regii Franței nu figurează în sculptură sau în vitralii decât în

1 Subiectul – prima prefigurare a mitului lui Faust – are într-adevăr o forță dramatică: clericul Teofil încheie un pact cu diavolul promițându-i sufletul în schimbul gloriei pământești; muncit de remușcări, se roagă Fecioarei care îl ajută să rupă înțelegerea – și Teofil, iertat, își sfârșește viața împăcat. Legenda, de origine orientală (întâmplarea este plasată în anul 537) a inspirat două cunoscute opere dramatice medievale – cea a eruditei abadese Hroswitha (sec. X) și cea a lui Rutebeuf (sec. XIII).

2 Cicero pentru a ilustra Retorica, Aristotel – Logica, Pitagora – Aritmetica și Ptolemeu – Astronomia. Surprinzător de puțini, căci enciclopediile citau – adeseori cu lungi extrase din operele lor – poeți și filosofi greci și latini (care în operele de artă bizantine figurează într-un număr incomparabil mai mare).

Sfinții Augustin, Grigorie, Ieronim și Ambrozie.
Statui în altorelief de pe fațada nordică a catedralei din Beauvais. Sec. XIII.

mod excepțional – și numai Clovis, Carol cel Mare și Ludovic cel Sfânt. În Germania, însă, și în Anglia, regii și marii feudali sunt reprezentați foarte des.

Și – finalul „istoriei": Apocalipsul cu Judecata de Apoi, tema care, sculptată în lunetele portalurilor, îi impresiona cel mai profund pe credincioși. Exemplul cel mai realizat artistic este basorelieful timpanului din Moissac; iar în pictură, primii în Occident au fost ilustratorii manuscriselor Apocalipsului, din Asturia, Navarra și Aragón. O altă școală de miniaturiști care s-au inspirat din această temă – dar fără simțul policromiei vii a pictorilor spanioli – s-a constituit în Anglia. Tema a fost tratată frecvent și în Italia și în Germania; nicăieri însă ca în Franța – în basoreliefurile portalurilor[1], în vitralii[2] și în miniaturi.

Tematica iconografică se adresează tuturor categoriilor sociale

1 Cele mai impresionante reprezentări ale Judecății de Apoi din Franța sunt basoreliefurile catedralelor din Reims, Paris, Laon, Chartres, Bordeaux și Poitiers. De o compoziție mai complexă, cu personaje mai numeroase și de un extrem dinamism dramatic sunt cele din Amiens și Rouen. Capodopera în absolut este (probabil) basorelieful catedralei din Bourges.

2 O versiune cu totul neobișnuită – nu doar o ilustrare, ci un adevărat comentariu al Apocalipsului – oferă faimosul vitraliu al catedralei din Bourges.

şi nivelelor de cultură, procurând tuturor aceleaşi învăţăminte morale şi aceleaşi bucurii spirituale. Între marile catedrale gotice – *Summae theologicae* şi enciclopedii, – „catedrala din Chartres este însăşi gândirea Evului Mediu devenită vizibilă; aici, nimic din ceea ce este esenţial nu lipseşte. Cele 10.000 de personaje pictate sau sculptate formează un ansamblu unic în Europa" (E. Mâle).

ŞANTIERELE CATEDRALELOR

Gigantismul catedralelor gotice[1] este cu atât mai uimitor cu cât îl raportăm la condiţiile generale în care au fost construite, precum şi la numărul locuitorilor unui oraş la acea dată, număr extrem de disproporţionat faţă de capacitatea edificiului[2]. Dimensiunile enorme erau dealtminteri justificate şi de faptul că în Evul Mediu (şi în special până în sec. XIV) marile biserici ale oraşelor erau deschise şi altor activităţi – cum ţine să amintească Jean Gimpel: „Aici se putea dormi, se putea mânca, se putea vorbi fără a fi nevoie să şopteşti. Puteau fi aduse aici vieţuitoare, cum sunt câinii sau şoimii. Se circula aici mai în libertate decât astăzi, pentru că dealtfel nu existau scaune. Se dădeau întâlniri aici pentru a se discuta afaceri, care de multe ori nu aveau nimic religios. Tot aici se întâlneau reprezentanţii comunei pentru a discuta problemele oraşului. S-a observat că în unele oraşe în care fuseseră înfiinţate comune sau unde se înălţau mari catedrale, burghezii nu-şi construiau primării".

---

1 „În 1163, Notre-Dame din Paris deţinea recordul lumii cu o înălţime sub bolţi de 35 m. În 1194, Chartres va întrece Notre-Dame, având 36,55 m, Reims se va înălţa în 1212 la 37,95 m şi Amiens la 42,30 m în 1221" (J. Gimpel). În 1225, bolta corului catedralei din Beauvais (prăbuşită în 1284, dar apoi reconstruită) va avea 51 m de la sol (deci, putând adăposti sub ea un bloc de 14 etaje!). Fleşa catedralei din Chartres (sec. XII) are 105 m, iar cea din Strassburg, 142 m – egală cu înălţimea unui bloc de 45 de etaje.

2 „În Evul Mediu exista câte o biserică pentru fiecare 200 de locuitori (...) În Norwich, Lincoln şi York, oraşe având între 5000 şi 10000 de locuitori, existau respectiv 50,49 şi 41 de biserici (...) Suprafaţa catedralei din Amiens, care acoperea 7700 m^2, permitea întregii populaţii a oraşului de circa 10 000 de locuitori să asiste la ceremonie„ (J. Gimpel). – „În sec. XI, populaţia totală din Speyer (de 5000 de persoane) nu putea umple catedrala. La sfârşitul sec. XIV, la Ulm se construia o biserică unde puteau intra 29000 de persoane, când populaţia oraşului nu depăşea cifra de 12000" (P. du Colombier). Şi nu trebuie să se uite că aceste oraşe mai aveau şi multe biserici parohiale.

Statui de pe portalul nordic al catedralei din Chartres. – Sec. XII.

Marile probleme pe care le punea edificarea unor asemenea monumente erau finanțarea și transporturile[1].

Fondurile erau obținute prin procedeele și din sursele cele mai variate. Uneori orașele hotărau ca fiecare locuitor să contribuie cu o sumă fixă, alteori se instituia un impozit proporțional pe venituri și proprietăți; la Praga, proprietarii minelor din țară vărsau o zecime din venituri. Unii papi hotărau ca un sfert din veniturile pe mai mulți ani ale parohiilor și diocezelor să fie reținute în același scop. Sume apreciabile se obțineau din beneficiile blocate ale parohiilor vacante, din penalizările clericilor pentru diferite abateri, din contribuțiile celor ce doreau să fie înmormântați în biserică, din ofrandele de lumânări, ș.a., – în timp ce fonduri considerabile se realizau din

1 Cf. P. du Colombier; autoritate în acest subiect unanim recunoscută, a cărui lucrare (vd. *Bibliografia*) ne-a condus – în principal – la tratarea acestui subcapitol.

vânzarea indulgențelor[1]. Cele mai importante ordine călugărești, care aveau întinse și puternice legături internaționale, colectau fonduri de la împărați, regi, prinți, înalți prelați, mari feudali; se formau confrerii religioase speciale pentru organizarea unor subscripții și colecte publice. Uneori conducerea orașului aloca șantierului catedralei o cotă fixă permanentă din amenzile aplicate cetățenilor pentru diverse contravenții. Relicvele, îndeosebi, atrăgeau mari mulțimi de pelerini, din al căror obol rezultau sume enorme[2]. Notarilor și preoților li se reamintea să-i sfătuiască pe testatori și pe muribunzi să nu-și uite îndatoririle față de catedrala în construcție. Numeroase și variate erau donațiile particularilor și ale instituțiilor. Corporațiile meșteșugărești, negustorii bogați și alte notabilități ale orașului donau, de pildă, vitralii (indicarea provenienței lor era în același timp și o reclamă a donatorului). În fine, administrația șantierului primea și daruri în natură: cea a domului din Milano, de exemplu, primea stofe de preț, bijuterii, blănuri, precum și animale – cai, catâri, măgari, viței, miei, – care erau vândute cumpărătorilor chiar lângă poarta șantierului.

O mare problemă o constituiau transporturile – care, din Antichitate și până la mijlocul secolului al XIX-lea foloseau aceleași mijloace: pe fluvii și râuri cu bărci, pe mare cu corăbii, iar pe uscat – pe drumuri mizerabile și mereu pândite de răufăcători – cu care și căruțe. Până la o carieră aflată la o distanță de 15 km, un car cu o pereche de boi putea face un singur drum pe zi – pe teren drept – pentru a transporta doar un singur bloc de o tonă și jumătate (circa un metru cub de piatră); dar pe un teren în pantă, un car trebuia să fie tras de 8 sau de 10 perechi de boi! Materialul de construcție trebuia prin urmare găsit cât mai în apropiere, – căci cheltuielile de transport până la șantier ridicau de 5 sau de 6 ori prețul de cumpărare a pietrei de la carieră; încât, constructorii catedralelor trebuiau să-și asigure aceste cariere, să le cumpere și să le exploateze ei înșiși. (În sec. XIV, șantierul catedralei din York era

1 Pe care însă papa nu le acorda gratuit: pentru a obține un număr stabilit de indulgențe ce urmau să fie distribuite credincioșilor în schimbul unei contribuții substanțiale la fondul șantierului, orașul Milano a plătit papei Bonifaciu IX (în 1398) o sumă enormă (înafara sumelor plătite celor care intermediaseră această tranzacție...).

2 Uneori se făceau expuneri itinerante. La începutul sec. XII, în timpul construcției catedralei din Laon relicvele orașului erau plimbate în toată Franța și în Anglia.

Trei miniaturi dintr-un Evangheliar. Către 1240. – Primăria din Goslar.

proprietarul a patru cariere). Episcopii și abații obțineau de la regi permisiunea de a exploata piatra vechilor incinte și edificii romane[1].

La mari distanțe, singura cale practicabilă era pe apă: coloanele bisericii din Cluny – pe Rhône, ale catedralei din Köln – pe Rhin, marmura campanilei din Florența – pe Arno, a domului din Milano – pe Ticino, pe Lago Maggiore și pe canalele (*navigli*) săpate anume în acest scop pe distanțe de zeci de kilometri, ajungând până chiar la marginea șantierului. Pe mare, Veneția aduse coloanele și capitelurile bazilicii San Marco nu numai din apropiata Aquileia, ci și din Sicilia, din Atena, Constantinopol și orașele Asiei Mici. Singura posibilitate de a diminua cheltuielile transportului era ca blocurile să fie fasonate chiar pe locul unde se aflau carierele; în care

1 Obiceiul acesta va dura timp de secole: se știe că Roma Renașterii a fost construită cu materialele Romei antice. Actul acesta de vandalism era deci scuzat (!?) de o stringentă necesitate economică.

scop, proprietarii carierelor își aveau cioplitorii și sculptorii lor. „Se pare că spre sfârșitul sec. XIV și în sec. XV, unele cariere din Anglia furnizau șantierelor marmura gata fasonată – și chiar statui executate la comandă" (*Idem*).

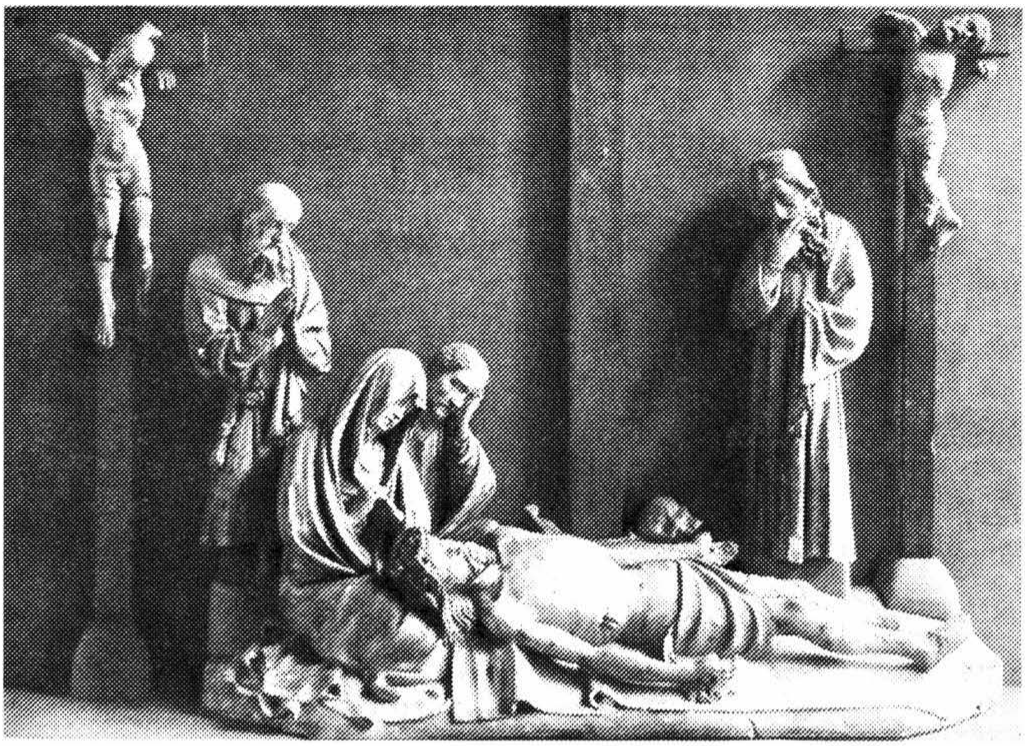
În schimb, rolul corvezilor în transportul materialelor a fost cu totul insignifiant. Conducerea orașului Siena, de pildă, îi obliga pe toți cetățenii săi posesori de animale de povară să efectueze gratuit o zi – o singură zi pe an – transportul unei încărcături de marmură pentru catedrală (obligație, dealtminteri, în schimbul căreia li se acorda o indulgență!). – Mai interesante erau formele – originale și nu lipsite de oarecare pitoresc – de muncă prestată voluntar[1]; o muncă de salahori fără experiență, care mai mult îi încurca pe lucrătorii de pe șantier.

Materialul de construcție era piatra; numai în mod excepțional – și numai în regiunile unde piatra era foarte rară și scumpă, ca în Flandra sau în Languedoc – se folosea în construcție cărămida. Dar piatra n-avea peste tot aceeași duritate; fapt care avea importanță atât pentru clădirea la suprafață, cât și pentru fundații (care trebuiau să ajungă până la o adâncime de 10-11 m).

Construcția unei catedrale – de regulă compunându-se din părți foarte diferite ca dată a edificării și chiar ca stil – se efectua în tranșe verticale: se începea cu deambulatoriul și cu capelele, pentru ca în interiorul corului vechii biserici să poată continua celebrarea cultului; vechiul cor era demolat numai după ce lucrările noii construcții erau suficient de avansate. Ultima parte care era construită și ornamentată era fațada principală (dinspre vest).

Mijloacele tehnice erau – față de ceea ce constructorii au reușit totuși să realizeze – neînchipuit de rudimentare. Schelele erau rar folosite, și numai până la o mică înălțime; platforma necesară de lucru o forma însuși zidul pe măsură ce era înălțat. Asamblaje de bârne cu capetele înfipte în găurile adânci ale zidului (lăsate de multe ori neastupate) susțineau scândurile care formau punți și platforme, cu scări de la un nivel la altul. În vârful zidului erau fixate

1 Către 1145, la Chartres femeile – de toate condițiile sociale – se înhămau la căruțele care aduceau materiale și hrană lucrătorilor de pe șantier. (Transportul se făcea în absolută tăcere; iar la opriri, femeile cântau cântece religioase și se spovedeau...). La Santiago de Compostela, fiecare pelerin când intra pe teritoriul Galiciei primea un bloc de piatră de var pentru a-l duce la cuptoarele din Castaneda. Alteori, târgile cu materiale de construcție erau duse demonstrativ, ca un act de pietate – chiar de duci, abați sau episcopi. Ludovic IX cel Sfânt îi punea pe toți cavalerii săi la o asemenea corvoadă.



„Jelirea lui Hristos". Grup de teracotă. Către 1405. – Muzeul Diocezan, Limburg.

cabestane, scripete şi troliuri, diferite instrumente primitive de ridicat greutăţile inventate de meşteri, şi care la terminare erau vândute altor şantiere. Uneltele erau de regulă proprietatea „patronului" – administraţia şantierului catedralei.

Mâna de lucru era deci – cu infime excepţii – retribuită[1]. Pe locul ultim se afla salahorul – care însă avea toate posibilităţile să se califice în diferite meşteşuguri (căci „societatea medievală a permis celor mai umili să ajungă la cele mai înalte funcţii" – J. Gimpel). Salahorii proveneau din mediul ţăranilor oropsiţi, sau chiar dintre iobagii fugiţi de pe domeniul seniorului (şi care, dacă după un un şi o zi nu erau reclamaţi de foştii stăpâni, deveneau cetăţeni liberi ai oraşului); lucrând pe şantier ca ajutoare şi ca ucenici, puteau deveni cioplitori de piatră, zidari, dulgheri, ipsosari, mortaragii, etc. Cei mai năpăstuiţi, la fel de prost plătiţi ca salahorii dar lucrând în condiţii mult mai grele, erau pietrarii din cariere. Pe şantiere, mai bine

1 Doar la construcţiile mănăstireşti lucrau fără a fi retribuiţi „fraţii converşi", – intraţi în comunitatea monahală fără a fi propriu-zis călugări, căci deşi făcuseră votul monahal (de sărăcie, castitate şi supunere), nu aveau nici un grad religios, chiar minor, însărcinaţi fiind doar cu diferite servicii domestice ale comunităţii (cizmari, croitori, tăbăcari, zidar, fierari, ş.a.).

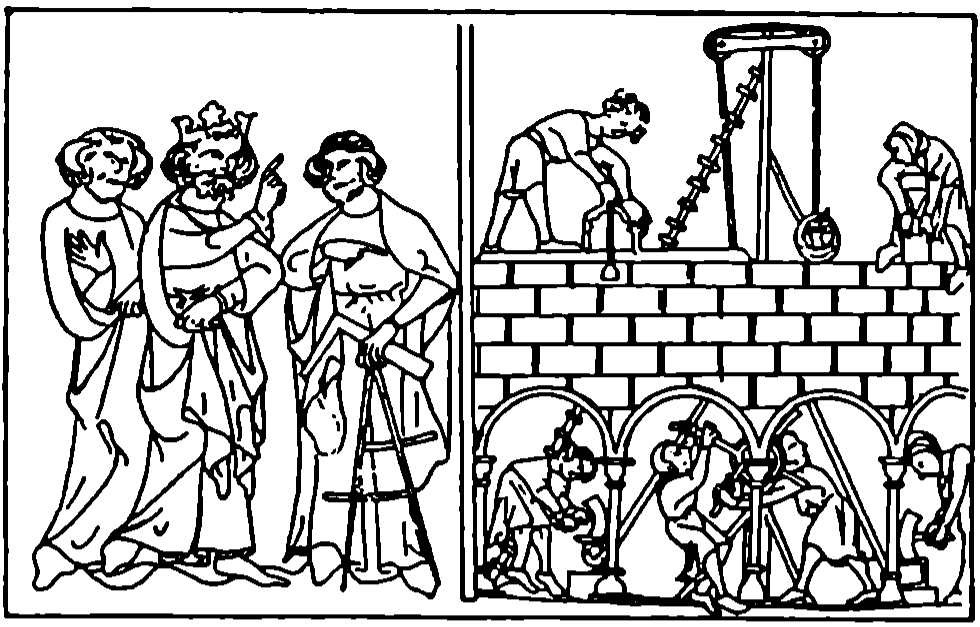
remunerat era cioplitorul de piatră (*lathomus*, – care lucra tot timpul anului), urmat de zidar (*cementarius*), care aşeza piatra legând-o cu mortar, şi ale cărui unelte erau mistria, nivela şi firul cu plumb; acesta nu lucra în timpul iernii – decât, eventual, ca cioplitor de piatră[1]. În jurul cioplitorului şi al zidarului gravitau căruţaşii, salahorii şi toţi meşteşugarii – dulgheri, tâmplari, fierari, plumbuitori, etc.

Cioplitorii şi zidarii aveau la dispoziţie o casă din scândură, o simplă baracă – numită *lojă* – de obicei lipită de zidul catedralei, în care nu locuiau, dar în care se adăposteau de intemperii, îşi ţineau uneltele, se odihneau în orele libere, puteau lua masa. Baraca, putând adăposti 12 până la 20 de persoane, era eventual încălzită în timpul iernii, permiţând cioplitorilor să lucreze aici. Loc de odihnă şi de muncă, loja era şi locul în care lucrătorii discutau probleme legate de meserie şi de interesele lor, de viaţă sau profesionale.

Lucrătorii erau independenţi de organizaţiile breslelor din oraşul unde se afla şantierul, şi erau înafara jurisdicţiei organelor orăşeneşti. Pe la începutul sec. XIV lucrătorii se organizează – pe calea acestor „loji", una sau mai multe pe fiecare şantier, – sub conducerea unui meşter principal (în acelaşi timp zidar şi cioplitor), care era responsabil faţă de administraţia generală a lucrătorilor şantierului; el era asistat de un meşter zidar (aşa-numit *parlier*), interpretul şi reprezentantul conducătorului lojei în faţa tuturor lucrătorilor. Lojiile îşi elaborau statute, în care era prevăzută mai întâi obligaţia ca membrii lojei să depună jurământ de respectare a statutelor, precum şi amenzi pentru abateri şi pentru lucrările defectuos executate. – În Germania, către mijlocul sec. XV, această organizare capătă o formă foarte coherentă[2]. Statutele lojilor interziceau divulgarea secretului procedeelor de lucru, prevedeau

1 Începând de la mijlocul sec. XIV, în Anglia apare distincţia între zidarul care este şi cioplitor de piatră fină (*freestone mason*, simplificat *freemason*; în franc. *franc-maçon*) şi zidarul simplu putând doar prelucra brut piatra (*roughmason*). Expresia *franc-maçon*, niciodată folosită în Evul Mediu, a apărut în sec. XVIII; francmasoneria speculativă, introdusă prin 1725 din Anglia în Franţa, a adoptat-o, fiindcă evoca esoterismul şi secretul cunoştinţelor, şi solidaritatea asociaţiilor (*loji*) de zidari de pe şantierele medievale.

2 Teritoriul Germaniei (cuprinzând şi Alsacia şi Elveţia) era împărţit în 4 loji majore (Strassburg, Köln, Viena şi Berna), – fiecare cu jurisdicţia proprie, dar toate fiind supuse celei din Strassburg, care judeca în ultima instanţă eventualele litigii. Statutele au fost aprobate în 1498 de împăratul Maximilian; după care, această organizare a decăzut încetul cu încetul. (Ultimele loji – din Köln şi Viena – au fost dizolvate numai în 1707).



Regele și arhitectul său, vizitând șantierul unei catedrale. – Miniatură dintr-un manuscris francez din sec. XIV.

durata ucenicici (variind de la o lojă la alta) pentru fiecare meșteșug, obligația ucenicilor de a se supune meșterilor și a tuturor de a da ascultare conducătorului lojei, amenzile în caz de abateri de la statute, obligația celui ce voia să devină *parlier* de a fi călătorit și în alte țări și de a fi cunoscut mai multe șantiere, precum și diferite alte obligații de ordin religios sau moral (să asiste regulat la slujbe și să se cumineece, să nu frecventeze casele de toleranță, să nu practice jocuri de noroc, ș.a.).

Munca pe șantier – de la răsăritul până la apusul soarelui – era întreruptă duminica (în Anglia – și sâmbăta după masă) și în timpul sărbătorilor, – care erau în număr de 40 sau 45 într-un an. (În Anglia, zidarii principali erau plătiți și pentru aceste zile, cu excepția a 9 sărbători). Lucrătorii calificați erau plătiți sâmbăta; ceilalți, cu ziua sau global (dar diferențiat: salariul de iarnă reprezenta două treimi din salariul de vară). – La multe șantiere era prevăzută și cazarea gratuită. Până în sec. XIII inclusiv, lucrătorii primeau pe lângă salariu și hrană; din sec. XIV – numai salariul, plus câteva avantaje în natură (printre care, vinul). În orice caz, „condiția materială a lucrătorilor din Evul Mediu era superioară celei a lucrătorilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea“[1].

1 Precizează P. du Colombier, – dând și o informație concludentă: între 1350-1400, pentru a-și putea cumpăra 360 kg de grâu un zidar trebuia să lucreze doar 12 zile; în 1500 – 20 de zile; iar în 1882 – 23 de zile.

„PATRONUL". ARHITECTUL ȘI SCULPTORUL

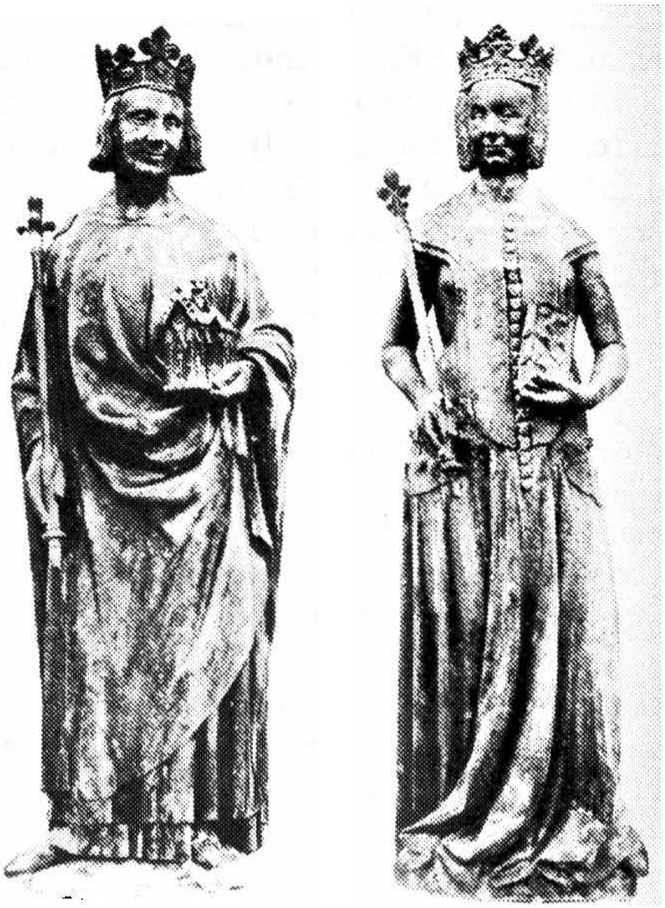
Forul care se îngrijea de procurarea fondurilor, care organiza, dirija și controla de la început până la sfârșit construcția unei catedrale (for care purta, după țări, numele de „fabbrica", „opera", „Werk", „work"), era adunarea, consiliul canonicilor[1]. Acesta se ocupa de elaborarea planurilor, de executarea lucrărilor, de expropriera terenurilor necesare construcției, de finanțarea ei, de licitații, expertize tehnice, ș.a.m.d.

„În principiu, canonicii se întâlneau în fiecare an pentru a alege un provizor, personaj al cărui rol consta în a ține socotelile fabricii sau ale lucrării și a dirija șantierul. Provizorul putea fi un canonic, un cleric sau, în mod excepțional, un agent laic răspunzător în fața consiliului canonic. El era ales pentru cunoștințele sale de arhitectură sau pentru calitățile sale de om de afaceri" (J. Gimpel). – Din acest moment a apărut arhitectul.

Uneori, acest organism – Fabrica sau Opera Domului – putea fi cedat de către consiliul canonicilor, comunei; urmând să rămână în sarcina și de competența municipiului, integrat în organizarea corporativă și politică a orașului. La Florența, construcția domului era de resortul corporațiilor meșteșugărești. La Milano, construcția domului a fost de la început (1387) administrată de un consiliu de 105 persoane (număr care în 1401 se ridică la 300). – Funcția Fabricii sau Operei Domului era primordială și prin faptul că asigura continuitatea executării planurilor inițiale, – putând numai ea să decidă orice eventuală schimbare în planurile edificiului, să organizeze consultații cu arhitecții din alte orașe sau alte țări, să instituie concursuri și să pretindă să i se prezinte mereu rapoarte, – privind nu numai partea de arhitectură, ci și cea decorativă.

În sensul modern al termenului și cu funcțiile care îi revin azi – de a întocmi planul unui edificiu, a stabili devizul, a verifica actele

1 Corpul de preoți care îl ajuta pe episcop la administrarea diocezei și la oficierea liturghiilor. La început duceau viața în comun; dar întrucât nu făcuseră vot monahal de sărăcie, căpătaseră dreptul viager de a poseda bunuri imobile și de a beneficia de o prebendă (sau mai multe); ceea ce i-a făcut să ducă o viață mai laică, să aibă precădere față de abați, să devină independenți de jurisdicția episcopului, și uneori să intre în conflict cu acesta. Aveau sarcini speciale – socotelile visteriei, a supraveghea buna păstrare a relicvelor, ș.a.



Regele Carol V şi Ioana de Bourbon. Către 1370. – Muzeul Louvre.

antreprenorului, de a conduce şi supraveghea lucrările şantierului, – „arhitectul" n-a existat în Evul Mediu; a apărut abia la sfârşitul secolului al XVII-lea, – dar şi atunci fără o delimitare clară şi precisă în raport cu antreprenorul. Existau în Evul Mediu mai mulţi termeni pentru a-l indica (*lathomus, lapicida, cementarius, architector, magister operis*), dar întotdeauna atribuţiile ce le-ar fi avut rămân neclare[1]; abia începând din sec. XIV aceste atribuţii apar mai precise – când s-a impus şi termenul de „constructor-şef" al şantierului (franc. *maître-maçon*, ital. *capomaestro*, engl. *Master mason*, germ. *Baumeister*).

1 Şi variind de la o situaţie la alta. La Lyon, în loc de un maistru-şef de şantier erau trei; la Chartres, acesta se ocupa de aprovizionarea cu materiale, supraveghea felul cum erau folosite, angaja lucrătorii, dar la arhitectură se pricepea doar întâmplător. În Germania, titlul de *magistri operis* îl aveau intendenţii desemnaţi de consiliul canonicilor; iar „arhitecţii" principilor erau simpli funcţionari, fără nici o pricepere în materie de construcţie.

Tendința de a separa funcțiile administrative și financiare de conducerea tehnică a lucrărilor, pentru a-l elibera pe arhitect de sarcini nespecifice profesiunii lui, s-a manifestat permanent; mai întâi în Anglia (către mijlocul sec. XII), iar un secol mai târziu și în Italia Meridională, din inițiativa lui Frederic II.

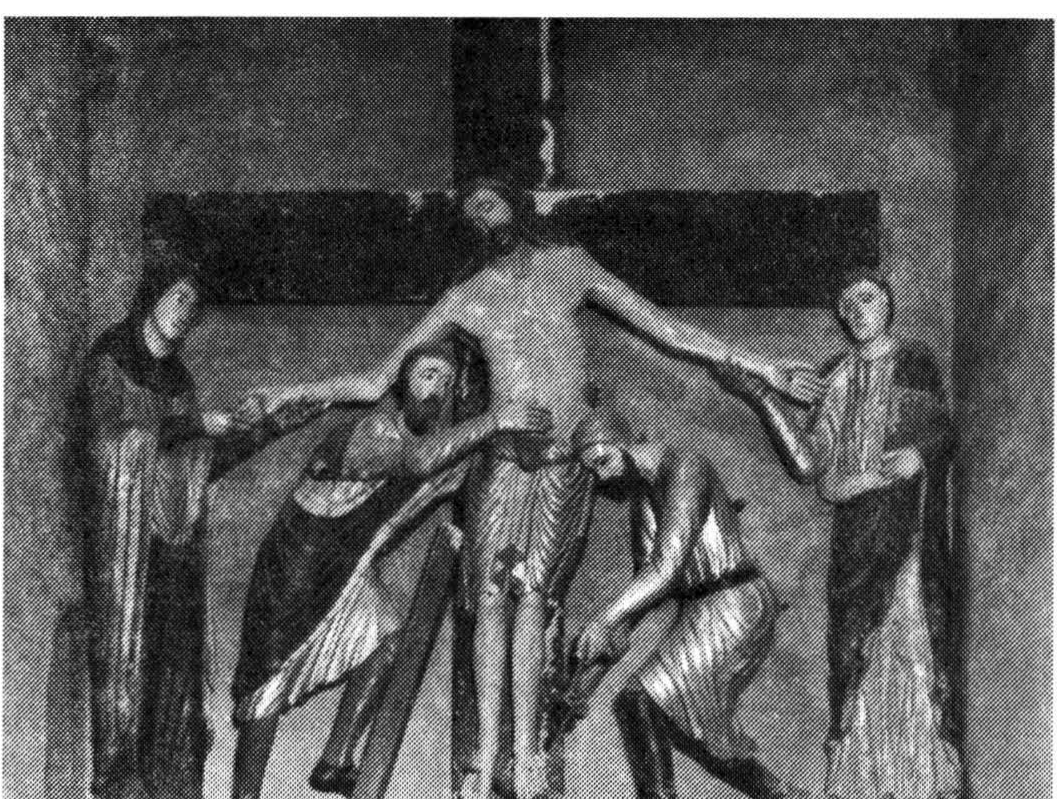
Multe biserici erau construite, progresiv, pornind dinspre partea posterioară a edificiului înspre cea a fațadei vestice. Construcția continua în tranșe verticale: se începea cu corul, cu deambulatorul și respectivele lui capele cu relicvele sfinților unde credincioșii se opreau să se roage; aceasta, pentru ca serviciul religios să se poată desfășura tot timpul, fără să se mai aștepte terminarea întregii clădiri. Ceea ce a făcut ca majoritatea bisericilor medievale, edificate cu lungi întreruperi (construcția domului din Milano, cum am văzut, a durat cinci secole) cauzate de lipsa fondurilor necesare, să fie neomogene, prezentând deosebiri vizibile între părțile componente, chiar ca stil.

Orientarea edificiului pe o axă longitudinală est-vest este mai mult sau mai puțin exactă. În lipsa unei busole, constructorii se orientau după punctul în care răsărea soarele la data începerii construcției (care era primăvara de timpuriu, pentru ca lucrările să se poată desfășura într-un timp cât mai lung și propice, până când începea perioada frigului și a intemperiilor). Probabil că, în unele cazuri, orientarea se făcea după locul în care răsărea soarele în ziua sărbătorii Fecioarei sau sfântului căruia îi era închinată biserica. În fine, nu trebuie uitat că și necesitățile și configurația terenului impuneau constructorilor anumite servituți.

Construcția începea cu un plan conceput de maistru, de arhitect. Primele planuri și alte desene de arhitectură care s-au păstrat[1] datează de la mijlocul sec. XIII, – două proiecte de fațade, ale catedralelor din Reims și Strassburg, și – document unic, de un interes excepțional: albumul de 33 de foi de pergament, pe ambele fețe cu texte, schițe și desene de arhitectură, sculptură și mecanică, al inginerului constructor de catedrale Villard de Honnecourt[2]; un

1 Planul mănăstirii St. Gall (sec. IX) este mai degrabă un plan ideal, doar parțial destinat a fi realizat; iar cel al mănăstirii din Canterbury, din sec. XII, se pare că privea doar instalația conductelor de apă.

2 Pentru cunoașterea personalității autorului, a condițiilor cerute unui arhitect, a materialului din carnetul lui Villard, etc., cf. J. Gimpel (vd. *Bibliografia*).



„Coborârea de pe cruce". Domul din Volterra.
Statui de lemn policrom. - Sec. XIII.

material într-adevăr extraordinar, dar care executanților le putea servi cel mult ca simple sugestii.

În următoarele două secole au apărut (și s-au păstrat până azi) în numeroase orașe ale marilor catedrale - din Cambridge până la Regensburg, din Strassburg, Köln și Praga până la Milano, Siena și Orvieto - sute de desene de arhitectură, adevărate repertorii de studiu (pe care, când părăsea șantierul, arhitectul era obligat să le predea administrației domului în construcție). Tot acest material suferă însă de cel puțin trei vicii capitale: 1. - dacă elevațiile sunt extrem de multe, în schimb planurile sunt foarte rare, și fără a se aplica niciodată la totalitatea edificiului; 2. - aproape nici unul din aceste desene nu sunt executate la scară exactă și nu sunt nici cu cote; 3. - nici unul nu dă o reprezentare geometrală - a dimensiunilor, formei și poziției părților unui edificiu, cu secțiuni transversale sau longitudinale. Este clar că toate aceste schițe și desene, planuri și elevații, serveau numai spre a-i face să înțeleagă pe

canonici sau pe alți membri ai consiliului Operei Domului care erau intențiile, ideile, viziunea arhitectului.

În ce privește planul edificiului, acesta era trasat, indicat în dimensiuni reale, direct pe sol. Mai complicată era trecerea la schițarea din plan a elevației; încât, secretul fundamental al meșterilor zidari principali (*freemasons, franc-maçons*) consta în priceperea de a scoate elevația din plan. Machete nu se executau aproape deloc (cel puțin, în țările din nordul Alpilor); se pare că obiceiul de a face întâi o machetă a fost practicat sistematic în Italia, – pentru că aici predomina sistemul concursurilor continui, unde candidații trebuiau să-și supună proiectul aprecierii unui juriu care nu totdeauna știa să „citească", să înțeleagă un plan[1]. – Dealtminteri, nici arhitectul (a cărui formație de bază era de maistru zidar) nu avea o pregătire teoretică, uneori nici măcar elementară[2]; nu avea de unde să cunoască legile rezistenței materialelor și repartizării împingerilor (căci acestea nici nu fuseseră încă formulate), bazându-se doar pe o experiență codificată în rețete empirice. Iar când nu aplica în mod corect experiențele anterioare, edificiul se prăbușea. Ceea ce – de obicei din cauza unei fundații insuficiente – s-a și întâmplat chiar destul de des, mai ales în perioada goticului.

Bineînțeles că funcțiile tehnice ale arhitectului nu se rezumau la atât. El trasa și fața bolții în mărime naturală, cu indicația precisă privind nervaturile, îndrumându-l în mod practic pe zidar; de asemenea, modelele mulurilor și în general ale pieselor pe care le lucrau pietrarii cioplitori. Instrumentele lui nedespărțite erau rigla gradată, compasul cu picioare încrucișate pentru a desena și compasul cu brațele curbe pentru a lua grosimile. În realitate, el continua să rămână – de drept – un lucrător. Se întâmpla adeseori să conducă lucrările mai multor șantiere; alteori, trebuia să vină să își controleze șantierul doar de șase ori pe an; dar când contractul prevedea că trebuie să se limiteze la un singur mare edificiu, era obligat să locuiască în raza parohiei respective (și doar o singură dată pe an i se permitea să se deplaseze să-și vadă familia). Când lucra pe șantiere

1 Giorgio Vasari citează o machetă executată în 1291. Fiind însă din ipsos, nu s-a păstrat nici o asemenea machetă.

2 Câteva cunoștințe elementare de geometrie, totuși, poseda: de pildă, cunoștea „triunghiul lui Pitagora", de care se servea la fiecare pas. (Faptul că un zidar-arhitect care construise în insula Malta o mare biserică cu cupolă nu știa scrie și citi, nu este concludent).

„Sărutul lui Iuda". Altorelief de Veit Stoss (1499). – St. Sebaldus Kirche, Nürnberg.

mici, putea desfășura și activitatea de antreprenor, dar șantierele mari își aveau antreprenorii lor speciali, care se îngrijeau de procurarea tuturor materialelor.

Ca retribuție, primea un salariu zilnic, plus o primă anuală. (Salariul unui meșter zidar era mai mare – pentru că acesta lucra mai multe ore pe zi și pentru că nu căpăta nici o primă). Durata precis stabilită prin contract a angajamentului îi asigura o stabilitate, o situație sigură pe care ceilalți lucrători n-o aveau. Când avea contract pe viață, îi era prevăzută și o pensie în caz de pierdere a vederii, sau de boală incurabilă. Adeseori arhitectul putea să aibă prevăzute în contract și alte avantaje substanțiale: să primească hrană, îmbrăcăminte, o casă în proprietate personală, – și chiar scutire de

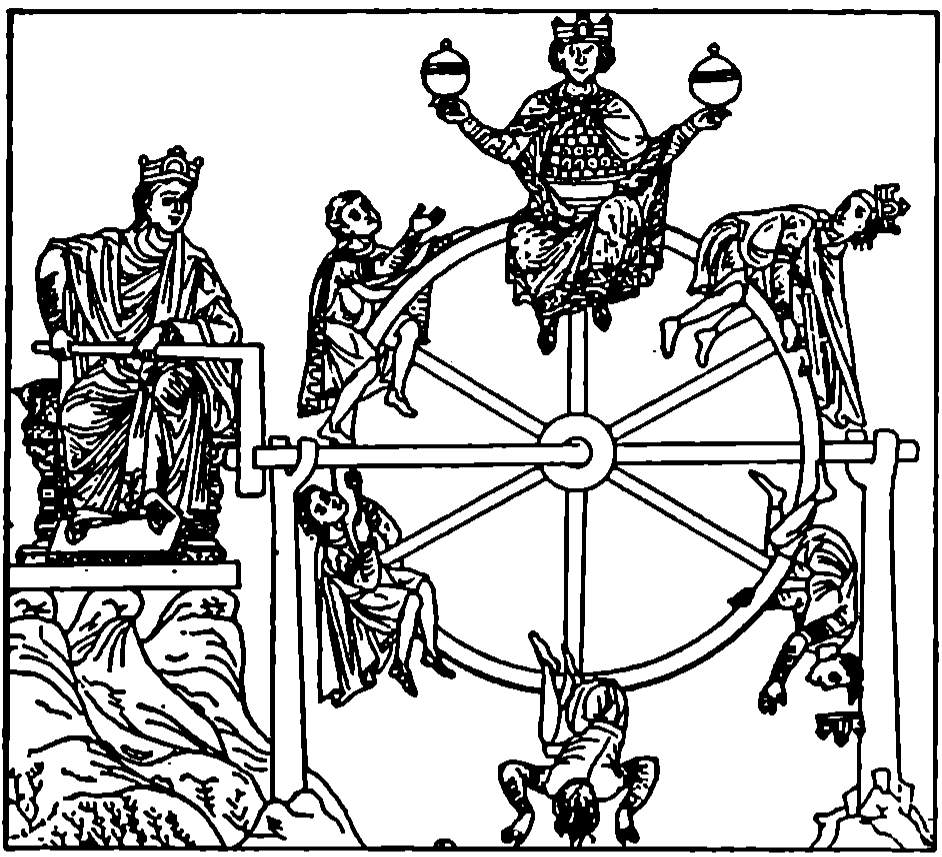
impozite. În fine, o apreciabilă sursă de venituri suplimentare rezulta din expertizele la care recurgeau frecvent șantierele marilor catedrale. (Cazul exemplar este cel al Domului din Milano, – cu atât mai mult cu cât construcția lui s-a prelungit timp de cinci secole!).

Începând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, prestigiul arhitectului în societate este neîndoielnic, – confirmat și de permisiunea de a-și plasa bustul în interiorul catedralei al cărei șantier îl conducese: Mathieu d'Arras și Peter Parler în catedrala din Praga, Anton Pilgram în domul din Viena, Hans Stetheimer în biserica S. Martin din Landshut, etc.

Cât privește situația sculptorului, este semnificativ faptul că în timp ce fiecare catedrală este legată de numele a cel puțin unui arhitect, în schimb dintre autorii miilor de statui și basoreliefuri nu cunoaștem cu certitudine decât extrem de puține nume de sculptori[1].

Goticul german: detaliu de pe cristelnița de bronz din catedrala din Hildesheim. – Către 1230.

1 Faptul că o lucrare are o mențiune de genul: „Gisilbertus me fecit", nu înseamnă că autorul sculpturii era neapărat Gisilbertus; căci în latina medievală sensul verbului *fecit* era și *m-a executat* și *m-a pus să execut*; deci, Gisilbertus putea să fie sau sculptorul, sau cel ce plătise lucrarea, sau cel ce o comandase și indica tema, sau cel sub a cărui conducere fusese executată lucrarea.



O temă curentă în iconografia medievală: „Roata Destinului". - Din *Hortus deliciarum*, de Herrade din Landsberg. Sec. XII.

Dacă pe la mijlocul secolului al XIII-lea în Italia încep să apară – cu Nicola Pisano – semnăturile artiștilor, în schimb sculptura franceză, germană, engleză va rămâne – până târziu în sec.XIV – anonimă. Dealtminteri, anonimatul artistic nu este un apanaj al Evului Mediu: cele mai mari capodopere ale Renașterii nu sunt semnate de autorii lor.

Dacă termenul de sculptor – denumind, nu un cioplitor de piatră, ci în exclusivitate un artist – este aproape total necunoscut, iar în texte apare extrem de rar, este pentru că activitatea manuală era privită fără o considerație deosebită, iar pe șantier sculptorul se confunda cu masa cioplitorilor; era plătit mai bine pentru că executa cu minuțiozitate numai piese ornamentale, – dar formația sa inițială era cea a unui cioplitor[1]. Abia în sec. XVI sculptorii vor ține cu

1 *Magister lapidum* însemna deopotrivă arhitect și sculptor; iar *freemasons* sau *franc-maçons* – pietrarii care sculptau muluri pentru uși și ferestre, capiteluri și alte elemente decorative. În Anglia, o a treia categorie o formau cioplitorii în piatră dură -alabastru și marmură, – care executau la comandă statui funerare.

insistență să se distingă de simplii meșteșugari și să fie considerați „artiști".

Procedeele sale de lucru erau diferite de cele ale sculptorului de azi. Întotdeauna statuia era executată culcată; numai începând din sec. XVI sculptorul ciopleşte blocul aşezat în poziţie verticală. Sculptorul nu se folosea de o schiță sau de un desen prealabil; desenul sculpturii – ornament, statuie, basorelief figurativ – era executat direct pe blocul de piatră; desene făcute de sculptori în vederea executării unei sculpturi nu apar decât în primii ani ai sec. XV – și atunci cu totul excepțional. Unele sculpturi au fost finisate după ce blocul de piatră fusese așezat în construcție; ceea ce se întâmpla însă foarte rar în perioada gotică (spre deosebire de epoca romanică, în care se pare – cf. R. Wittkower – că practica inversă era frecventă). După ce fuseseră așezate la locul lor – cu exactitate indicat de oamenii Bisericii – statuile erau pictate într-un registru cromatic variat și nuanțat; culorile nu se aplicau direct pe piatră, ci pe un prealabil strat de ceruză (carbonat de plumb). Pictura statuilor forma – încă din sec. XIII – obiectul unei activități specializate.

Sculptorul medieval – la fel ca pictorul – își executa o lucrare potrivit unor prescripții precise date de cler (sau de unele norme ale tradiției) în ce privește alegerea subiectului, personajului, ori a scenelor, – precum și de indicațiile arhitectului privind dimensiunile și locul de amplasare. „Dar nici un text medieval nu vorbește de felul în care i-ar fi fost impus de *a trata* o temă – cum se întâmpla cu minuțioasele programe pe care, în plină Renaștere, Isabela d' Este le impunea pictorilor" (P. du Colombier). – În definitiv, artistul medieval nu se putea lamenta de lipsa de libertate; el înțelegea că, în artă, libertatea nu constă neapărat în alegerea subiectului, ci în modul de a-l trata: o libertate de execuție a „formei", nu a „fondului".

CONCLUZII.
ESTETICA EVULUI MEDIU

Este unanim acceptată concluzia că cel mai important titlu de glorie și expresia cea mai deplină a Evului Mediu este arta sa. O artă care, aproape exclusiv, „era produsă pentru Biserică, primindu-și directivele, conținutul și sprijinul financiar din partea Bisericii", – deși adeseori sursele sale de inspirație erau profane; „Teoria artei însă, aflată, ca și întreaga știință a vremii, în mâinile clerului, erau în

Statuia unui apostol. Teracotă. Către 1400. – Germanisches Museum, Nürnberg.

mai mare măsură dependente de Biserică" (W. Tatarkiewicz). Această dependență de doctrina Bisericii este atât de evidentă în poetica medievală, în teoria muzicii[1] și în teoria artelor plastice, încât epocii medievale i s-a putut contesta o conștiință estetică: „Evul Mediu trebuie caracterizat ca o eră în care frumosul formal din artele frumoase, ca noțiune sau act conștient de sine, nu a existat"[2].

1 Vd. *infra*, în vol. 8, capitolele *Literatura* și *Muzica* – În Evul Mediu s-a scris foarte mult în materie de poetică și de teoria muzicii; dar despre artele plastice aproape nimic (și, în orice caz, nici un tratat general).

2 F.P. Chambers; *apud* K.E. Gilbert și H. Kuhn (vd. *Bibliografia*).

Fapt este că, în fața naturii la fel ca și în fața unei opere de artă, satisfacția estetică a omului medieval era anihilată de rezistența morală creștină, care – înainte de toate – confunda frumosul cu un atribut divin, frumusețea cu un nume al lui Dumnezeu. Încă din sec. II, teologii combăteau plăcerile estetice – pe care le procurau sculptura, teatrul, pantomima, armoniile muzicii și chiar frumusețea naturii – ca fiind tot atâtea desfătări vulgare, îndepărtate de adevăr, ispite ale viciilor, seducătoare amăgiri ale unor Muze pe care Boethius le respingea „ca pe niște fecioare impure", care oferă „o dulce otravă" în locul unui leac adevărat și „ucid sămânța roditoare a rațiunii cu spinii sterpi ai patimilor"[1]. – Acest rigorism moral predominant a fost corectat de Sf. Augustin, care a găsit în ficțiunile artistice un anumit fel de adevăr, având o similitudine simulată, un caracter agreabil, și creată fiind din rațiuni de amuzament. – Apoi, Evul Mediu a făcut împrumuturi din arta și gândirea antică, dar dându-le ca simboluri care puteau servi Bisericii: Vergiliu – pentru că profetizase venirea lui Hristos, Cicero – ca model de elocință servind predicatorilor, Vitruvius – pentru că îi învăța pe creștini cum să construiască biserici, ș.a.m.d.

Întrucât – potrivit doctrinei Bisericii – lumea este desfășurarea sensibilă a cugetării divine, ea nu este adevărata realitate, nu este decât o sumă de simboluri morale – în lumea fizică la fel ca în lumea artei. „Pietrele cubice simbolizează cele patru virtuți ale sfinților, care sunt: cumpătarea, dreptatea, curajul și înțelepciunea" – scrie Pierre de Roissy, făcând aluzie la elementele arhitecturii religioase. Iar Guillaume Durand referindu-se la frumosul natural și, concomitent, la cel artistic: „Florile și arborii sunt pictați în biserici pentru a reprezenta rodul faptelor bune care cresc din rădăcinile virtuților". Totul este deci alegorie și simbol, frumusețea – care îi aparține numai lui Dumnezeu, este unul din atributele lui – s-a materializat adresându-se simțurilor (și în primul rând inteligenței, credinței și conștiinței morale) ca o serie de simboluri. – Consecința unei asemenea concepții a fost că pentru estetica Evului Mediu n-au existat „arte frumoase". În clasificarea celor șapte arte liberale, definitivată de canonul lui Martianus Capella, poezia figurează ca o anexă a retoricii, muzica este aplicația unei teorii matematice, iar la

1 *Apud* K.E. Gilbert și H. Kuhn, *op. cit.*

Autoportretul sculptorului Nicolas Gerard din Leyden. – Către 1463. Muzeul catedralei din Strasbourg.

pictură sau la sculptură – şi cu atât mai puţin la artele aplicate – nu se face nici măcar o aluzie.

Dar în Evul Mediu matur se observă o uşoară schimbare de atitudine, tradusă – fie implicit în opere, fie formulată explicit în texte – prin tendinţele realiste ale artei romanice şi celei gotice, precum şi prin semnificativul moment al unei controverse înregistrate în estetică[1].

1 Pentru cele ce urmează, cf. Wl. Tatarkiewicz (vd. *Bibliografia*).

Arta romanică era întemeiată „pe câteva premise estetice bine determinate: era o artă subordonată regulilor, o artă care își deriva frumusețea din masă și suprafețe brute; o artă enciclopedică; o artă realistă, dar care distorsiona realitatea, o artă simbolică" (Wl. Tatarkiewicz). Arta aducea un realism sporit[1], întrucât urmărea redarea nu numai a realității corporale, ci și a celei spirituale: ceea ce îi lărgea considerabil sfera posibilităților de exprimare. Opera de artă era apreciată acum și după alte criterii decât cele de ordin religios sau moral; pentru sensul ei simbolic, desigur, dar și pentru grandoarea și strălucirea ei, pentru proporțiile ei frumoase și pentru capacitatea de a reproduce viața și lumea înconjurătoare, sau pentru valoarea materialului prețios folosit; pentru capacitatea ei de a instrui[2], de a preamări un personaj sau de a comemora un eveniment sacru, desigur, – dar și pentru funcția ornamentală a artei vizând plăcerea estetică, emoționând pentru caracterul ei „frumos", și chiar pentru faptul că înveselește și reconfortează: tot atâtea atitudini mentale profane și tot atâtea sentimente considerate înainte „păgâne". Se ajunge până acolo încât o personalitate de mare prestigiu ca teologul Guibert de Nogent[3] să afirme că statuile antice, chiar dacă nu au o valoare religioasă, au însă o valoare estetică. – După care, în biserici au început să fie așezate chiar sculpturi păgâne, de cupidoni care țineau loc de îngeri!

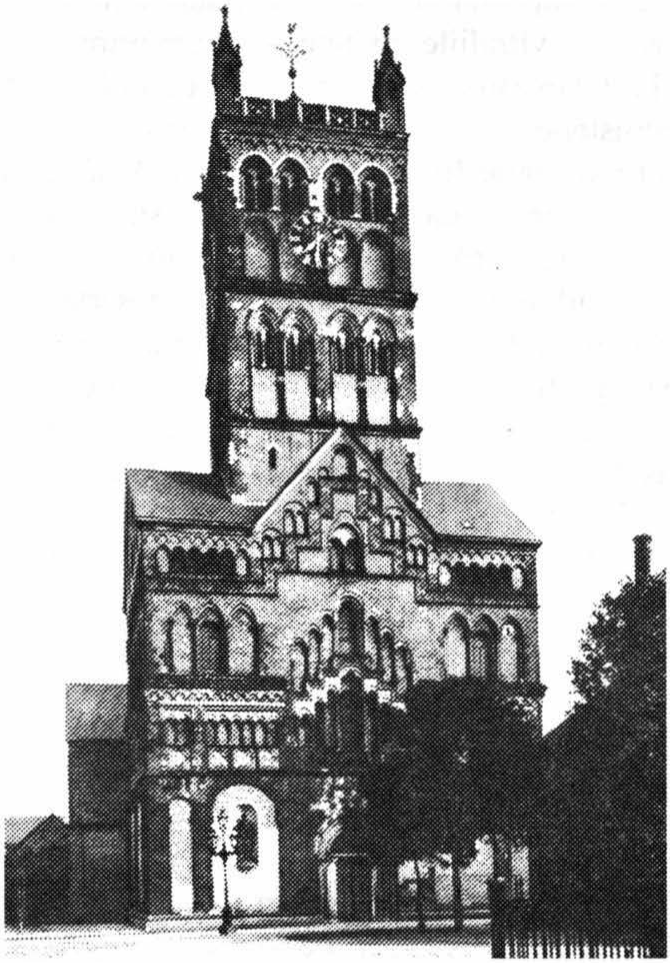
Dar în secolul al XII-lea (și chiar în următoarele două), această atitudine care făcea din ce în ce mai mult loc sentimentului frumosului a intrat în conflict cu o veche mentalitate religioasă, dând loc

---

1 Termenul „realism" nu trebuie interpretat în sens simplist, rudimentar (deci fals). „Pentru gândirea medievală era sigur că artistul, chiar dacă nu creează după o idee în înțelesul propriu-zis, metafizic, al cuvântului, el creează totuși o *reprezentare interioară a formei*, care precede opera, sau o cvasi-idee" (E. Panofsky).

2 Imaginile, pictate sau sculptate, aveau fără îndoială și funcția de a-i instrui și de a-i edifica pe cei care, neștiind citi, nu puteau recurge la textul scris. Dar ele nu se adresau *numai* analfabeților. Căci „a citi" nu însemna doar a cunoaște alfabetul, ci și a pătrunde *dincolo* de învelișul material al imaginii reprezentate sau al textului scris – *cortex litterae*, – pentru a ajunge la înțelegerea semnificației profunde, simbolice a acestora.

3 Istoric și teolog benedictin (1053-1124), om de o mare cultură, spirit critic distins, autorul celei mai valoroase istorii a cruciadelor scrisă în timpul său, *Gesta Dei per Francos* și a unei autobiografii (*De vita sua*), interesant document asupra realităților contemporane autorului.



Originala fațadă vestică a bisericii S. Quirin din Neuss (terminată în 1225).

unei binecunoscute controverse între teologi de cel mai înalt prestigiu, ca Sf. Bernard și Suger, abatele mănăstirii St. Denis.

Hotărârile luate în 1138 de colegiul general al cistercienilor[1] interziceau categoric „să se facă în bisericile noastre sau într-o clădire a vreunei mănăstiri sculpturi sau picturi, pentru că atunci când se dă atenție acestora se neglijează binefacerea pioasei medi-

1 Ordin benedictin fondat la Cîteaux, în Franța, la sfârșitul sec. XI și devenit sub Sf. Bernard (predicatorul și organizatorul celei de-a doua cruciade) un mare centru de misticism și ascetism. Riguroasa regulă benedictină slăbind la Cluny, Sf. Bernard a procedat la o nouă reformă a ordinului, imprimând la Cîteaux – și în foarte numeroasele mănăstiri dependente – o deosebită austeritate.

taţii şi disciplina demnităţii credinţei". În acelaşi spirit de riguroasă austeritate – care suprima la bisericile cisterciene turnurile, portalurile, sculpturile şi vitraliile pictate – se exprima şi Sf. Bernard, abatele de la Clairvaux, indignat de bogăţia şi somptuozitatea bisericilor clunisiene:

„Se expune o foarte frumoasă pictură înfăţişând vreun sfânt ori vreo sfântă şi se crede că e cu atât mai sfântă cu cât este mai colorată/.../ Ce crezi că se urmăreşte prin aceasta? Smerenia păcătoşilor sau admiraţia privitorilor? O, deşertăciune a deşertăciunilor, dar mai mult nebunie decât deşertăciune! Biserica scânteiază din toate părţile, dar săracului îi este foame! Zidurile bisericii sunt acoperite cu aur, dar copiii Bisericii rămân goi!/.../ Ce caută aurul în lăcaşul sfânt? /.../ Căci vederea deşertăciunilor somptuoase şi uimitoare îl împinge pe om mai mult spre lăcomie decât spre a se ruga. Săracii sunt lăsaţi să strige de foame, în timp ce ceea ce le-ar fi lor trebuincios se cheltuieşte pe un fast strălucitor, deşert şi de prisos". Cuvintele Sf. Bernard erau adresate – indirect, dar în mod evident – clunisianului abate Suger[1]. Acesta, cu gustul pentru bogăţie, lux şi splendoare care îl caracteriza – atât pe el, cât şi magnifica biserică pe care o construise la St. Denis şi toate edificiile religioase clunisiene – în cele două cărţi pe care le scrisese pentru a-i răspunde Sf. Bernard, îşi explică şi justifică modul său fundamental opus de a vedea rolul frumosului artistic în cadrul Bisericii şi relaţia acestuia cu eficacitatea religios-morală legată de practicile cultului:

„Fiecare să facă după cum îl va tăia capul. În ce mă priveşte, declar că mi s-a părut întotdeauna drept ca tot ceea ce este mai de preţ să servească în primul rând pentru celebrarea Sfintei Împărtăşanii. Dacă potirele de aur /.../ serveau, după cuvântul Domnului şi porunca Profetului, pentru a strânge în ele sângele ţapilor, sau al vacilor, sau al viţeilor roşii, cu atât mai mult trebuie să pregătim

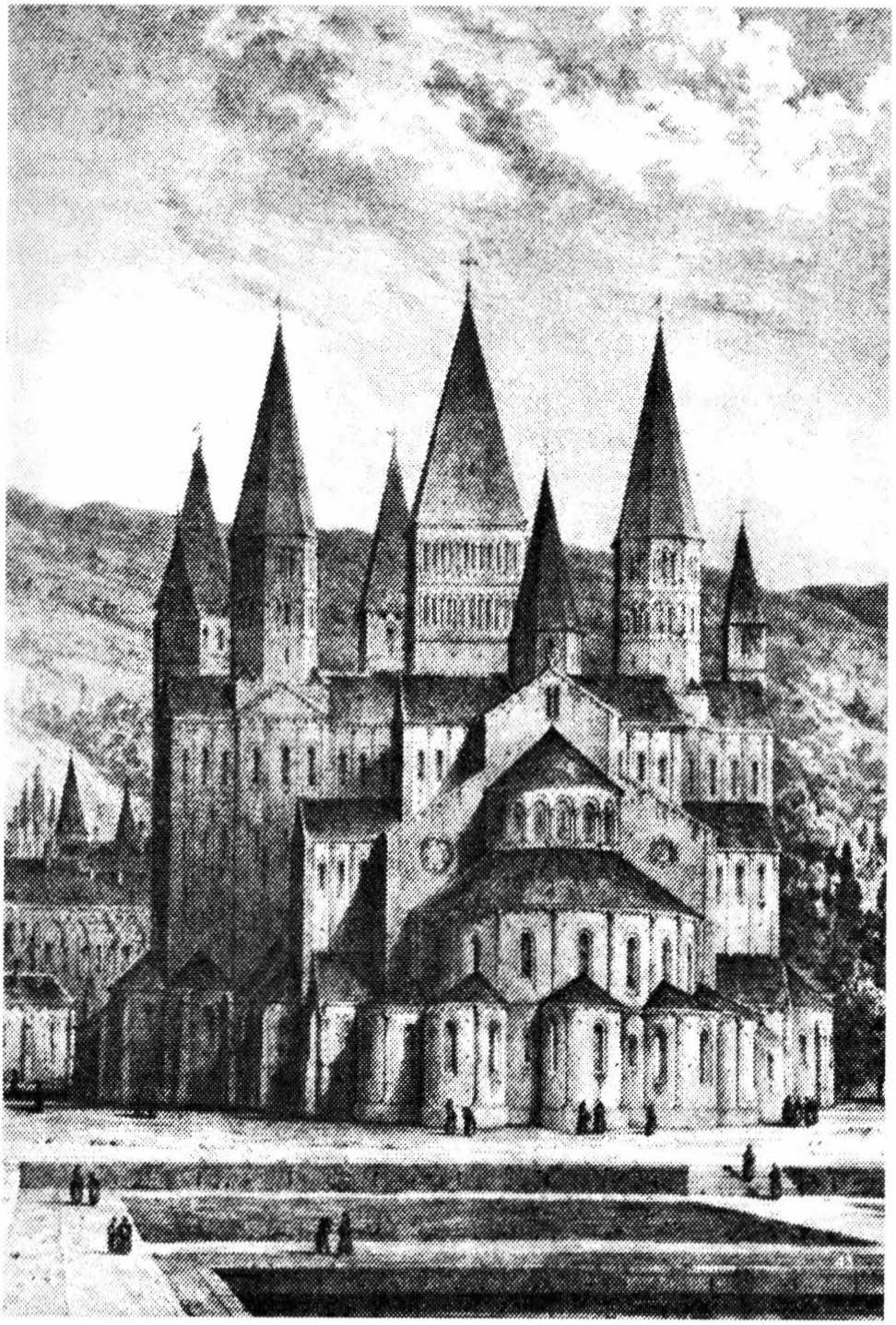
1 De origine foarte modestă, fiul unor iobagi, admis la vârsta de 11 ani la şcoala din St. Denis alături de fii de prinţi şi de nobili, Suger s-a împrietenit acolo cu viitorul rege, devenind regent al Franţei. Numit abate la St. Denis – unde erau înmormântaţi cei mai mulţi regi ai Franţei – a început reconstrucţia bisericii cu o mare pasiune şi o pricepere unică, ocupându-se personal de organizarea şantierului, supraveghind permanent lucrările, dând indicaţii asupra celor mai mici amănunte, nu numai tehnice, artistice, de selecţie a temelor iconografice sau de amplasarea sculpturilor, ci mergând până la a alege şi a verifica el în persoană chiar şi materialele de construcţie la locul de unde erau aduse.

noi vasele de aur, pietrele prețioase și tot ce socotim mai prețios în lume pentru a primi sângele lui Iisus Hristos".

Și într-adevăr, marele constructor și totodată ambițiosul abate Suger[1] a achiziționat, spre a-și împodobi biserica, mari cantități de aur, perle, geme, ametiste, safire, rubine, topaze, smaralde; și în felul acesta obținând – cu deplinul asentiment al mulțimilor de credincioși – câștig de cauză în controversa în care se angajase cu Sf. Bernard. Bucuria estetică se dovedea – și se va dovedi în continuare – că este mai puternică decât ascetismul arid.

Celebrul monument romanic: biserica abației benedictine din Hildesheim. – Sec. XI–XII. Starea actuală.

1 Care a pus să i se graveze 14 inscripții în onoarea sa și să fie reprezentat de patru ori, – o dată la picioarele lui Hristos, pe timpanul portalului central, altă dată la picioarele Fecioarei, pe un vitraliu, etc.



Un celebru monument al artei romanice: biserica din sec. XI (cu numeroasele mici abside) a abaţiei benedictine din Cluny, fondată în 910, – unul din cele mai importante centre spirituale şi culturale medievale din Europa. Litografie de E. Sagot (sec. XIX). – Cabinet des Estampes, Biblioteca Naţională, Paris.

INDICE

Abélard (Pierre), 5, 28, 34, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 75, 86, 97, 122

Adalberon, 289

Adelard din Bath, 97, 126

Adrian IV, 38

Aimeric de Vari, 126

Alain de Lille, 28, 324

Albert cel Mare (Albertus Magnus), 5, 37, 42, 48, 50, 61, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 74, 85, 87, 90, 95, 101, 118, 126, 210, 292

Albert de Saxonia, 116

Albertus Magnus (v. Albert cel Mare), 5, 37, 42, 48, 50, 61, 63, 64, 69, 71, 72, 74, 85, 87, 90, 95, 101, 126, 220, 292

Albertus Parvus, (v. Albert de Saxonia), 116

Alcuin, 22, 23, 122, 295

Alexander din Halles, 61, 64, 66, 96

Al-Farabi, 90

Alfonso de Portugalia, 276

Alfred cel Mare, 19, 144

Al-Ghazali, 90

Al-Khwarizmi, 97

Amaury de Bène, 28, 41, 42, 61

Ambrozie Sf., 90, 327

Anaxagora, 90

Andrea di Cione (Orcagna), 283

Angilbert, 138

Anjou (dinastia; ducele de), 244

Anselm de Aosta (v. Anselm de Canterbury), 31, 186

Anselm da Campione, 171

Anselm de Canterbury, 5, 16, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 46, 52, 53, 56, 90, 96, 124

Antelami (Benedetto), 171, 203, 204, 242

Ariani, 259

Aristotel, 5, 6, 12, 17, 18, 20, 21, 22, 29, 31, 36, 37, 42, 43, 48, 53, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 90, 91, 92, 97, 98, 100, 103, 112, 123, 124, 210, 326

Arnaldo da Brescia, 43, 53

Arnolfo di Cambio, 206, 243, 252, 279, 280, 307

Astrolab, 53

Augustin (Sf.), 5, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 23, 25, 31, 48, 61, 64, 66, 71, 72, 76, 79, 84, 90, 96, 324, 327, 346

Aurelianus Augustinus (v. Sf. Augustin), 5, 10, 12, 13, 14, 15,

16, 21, 23, 25, 31, 48, 61, 64, 66, 71, 72, 76, 79, 84, 90, 96, 324, 327, 346
Averroes, 70, 74, 85, 86, 87, 90
Avicenna (Ibn Sina), 70, 90, 95

Bacon (Roger), 60, 61, 62, 64, 65, 66, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 110
Bardi, 306, 310, 315
Barna di Siena, 316
Bartolo di Fredi, 316
Bataille (Nicolas), 285
Beato Angelico, 299, 318
Beauneveu, André, 300, 301
Becket, Thomas, 38
Beda Venerabilul, 16, 20, 21, 22, 45, 90, 154
Benedetto da Como, 171
Bérenger, 30, 31, 86
Bernard (Sf.), 349, 350, 351
Bernard de Chartres, 35, 36
Bernard de Clairvaux, 43, 44, 46, 53, 90, 95, 117, 350
Bernard Sylvestris, 41
Bernward, 146
Blaga, Lucian, 271
Boccaccio, 20, 306
Boethius, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 36, 51, 55, 61, 75, 87, 88, 90, 122, 323, 346
Boethius Dacicus, 87
Bonaiuti, Andrea, 315
Bonaventura (Sf.), 5, 42, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 84, 87, 89, 90, 95, 96, 117
Bonifaciu VIII, 94, 118
Bonifaciu IX, 330
Bonino da Campione, 171, 283
Bonnano, 198
Bossuet, 16
Bradwardine, Thomas, 110
Broederlam, Melchior, 301
Brunelleschi, 51, 243, 318
Bruno, Giordano, 105
Buridan, Jean, 116
Buschetto, 197, 198

Caetani, Benedetto (Bonifaciu VIII), 94, 118
Cain, 325
Calvin, 16
Cangrande I, 284
Cansignorio della Scala, 171, 284
Capella, Martianus, 322, 346
Carol V (Quintul), 296
Carol V (al Franței), 285, 300, 337
Carol VII, 270
Carol cel Mare, 22, 135, 136, 138, 141, 142, 143, 327
Carol cel Pleşuv, 24, 144, 295
Carol de Anjou, 74
Cascalys, Jaime, 276
Cassiodor, 16, 17, 20, 23
Caterina da Siena, 120
Cavallini, Pietro (Pietro de Cerroni), 303, 304, 307
Celestin II, 53
Celestin III, 53
Cenni di Pepo (v. Cimabue), 304

Cicero, 17, 20, 21, 22, 23, 29, 34, 36, 38, 40, 326, 346
Cimabue, 206, 242, 303, 304, 305, 306, 310, 313
Clement IV, 101
Clovis, 327
Contarin, 259
Cousin, Victor, 55
Cusanus, Nicolaus, 11, 15, 16

Dadi, Bernardo, 315
Dagobert, 143
Dancart, 277
Daniel, 317
Dante, Alighieri, 5, 20, 42, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 284
David, 153, 203, 305
David de Dinant, 41, 42, 61
Della Scala, 284
Delorme, Philibert, 269
Democrit, 48, 90
De Sanctis, Fr., 94, 95
Descartes, 16, 57, 110, 118
Dietrich, 117
Dietrich von Freiberg, 118
Diotisalvi, 198
Doctor Angelicus (v. Toma din Aquino), 5, 11, 12, 37, 42, 50, 58, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 95, 96, 102, 106, 107, 110, 111, 118, 120, 124, 126, 210
Doctor illuminatus (v. Lullus, Raymundus), 5, 103, 104, 105
Doctor invincibilis (v. Occam, William), 5, 50, 52, 74, 96, 110, 111, 112-116
Doctor mirabilis (v. Bacon, Roger), 60-66, 96-110
Doctor subtilis (v. Duns Scotus), 5, 50, 74, 96, 98, 304-314
Doctor universalis (v. Albert cel Mare), 5, 37, 292
Donatello, 272, 318
Donatus, Aelius, 20
Duccio di Buoninsegna, 224, 303, 304, 305, 306, 310, 311, 313, 314
Duns Scotus, 5, 50, 74, 96, 98, 106, 107, 108, 110, 111, 118
Durand, Guillaume, 346
Dürer, Albrecht, 321

Eckhart, Johann (Meister Eckhart), 5, 116, 117, 118, 119, 120
Edmond, 300
Eduard III Mărturisitorul, 300
Egbert, 145
Elisabeta din Schönau, 117
Empedocle, 90
Enrique (Maestrul), 275
Epicur, 40, 48
Eriugena (v. Scotus Eriugena), 5, 11, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 41, 53, 86, 122
Euclid, 17, 97

Fasan, 259
Ferdinand (rege al Spaniei), 238
Fernandez, Jorge, 277
Filip IV cel Frumos, 106, 296

Filip III cel Îndrăznet, 268, 269, 285
Filon din Alexandria, 12
Filon Ebreul (v. Filon din Alexandria), 12
Foscari, 259
Fouquet, Jean, 270, 298, 301
Francesco (Sf.), 304, 308, 310, 312
Francisc din Assisi, 42, 67, 117, 210, 242, 307, 314
Francisc I, 269
Frederic I Barbarossa, 74, 140, 141
Frederic II, 7, 74, 85, 86, 103, 254, 338

Gaddi, Agnolo, 315
Gaddi, Taddeo, 315
Galenos, 22
Galindus (v. Prudentius), 324
Gentile da Fabriano, 301, 316, 317, 318
Gérard Nicolas, 347
Gerbert d'Aurillac (papa Silvestru II), 28, 29
Geron, 144, 146
Gerson, Jean, 41, 116, 120
Geyer, 55
Gilbert de la Porrée, 36, 37, 43, 86, 90
Gioacchino da Fiore, 42, 96, 117
Giotto da Bondone, 242, 243, 283, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314
Giovanelli, 259
Giovanni, Battista (Sf. Ioan Botezătorul), 147
Giovanni da Fidenza, 66
Giovanni da Milano, 316
Giovanni da Modena, 301
Giovanni da Pisa (Pisano), 15, 228, 230, 239, 244, 262, 279, 280, 281, 282, 284
Giovanni da Viterbo, 293
Giovanni di Barduccio, 284
Gisilbertus, 342
Glaber, Raoul, 184
Gozzoli, Benozzo, 13, 318
Greathead (v. Grosseteste), 98
Grégoire de Tours, 154
Grigorie IX, 62
Grigorie X, 74
Grigorie cel Mare, 324, 327
Grigorie de Nissa, 24
Grosseteste, Robert, 61, 64, 65, 67, 96, 98, 100, 210
Guas, Juan, 239, 240, 277
Guglielmo da Verona, 202
Guibert de Nogent, 348
Guidoriccio da Fogliano, 312
Guillaume d'Auvergne, 62, 63, 64, 324
Guillaume d'Auxerre, 126
Guillaume de Champeaux, 51, 52, 53, 54, 86
Guillaume de Conches, 36, 126
Guillem de la Mota, 276

Hegel, 24, 28, 105
Heine, 245
Heloiza, 53, 56
Hennequin de Bruges, 285
Henric II, 7
Henric II (Germania), 228

Henric II Plantagenet, 269
Henric VII (Anglia), 232
Hermann, 271
Hermant din Limbourg, 297
Herrade din Landsberg, 295, 324, 343
Hildegarde din Bingen, 117
Honoré (maestrul), 296
Honorius II, 24
Honorius III, 28
Honorius IV, 103
Honorius d'Autun, 320, 324
Horaţiu, 34
Hrabanus Maurus, 23, 45
Hugo van der Goes, 286
Hugues de St.-Victor, 28, 44, 45, 46, 324
Hus, Jan, 110

Iacobello Dalle Masegne, 284
Iacopo da Varazze, 325, 326
Ibn Sina (Avicenna), 70, 90, 95
Ibn Tulun, 165
Ieronim (Sf.), 327
Iezechiel, 174, 203
Inocenţiu I, 10
Inocenţiu II, 53
Ioan XXI, 84
Ioan XXII, 72, 111, 118
Ioan Botezătorul, 147, 283
Ioan cel Bun, 285, 296, 300
Ioan Damaschinul, 10, 12, 64, 90, 98
Ioan Hrisostomul (Gură de Aur), 10, 11, 96
Ioana de Bourbon, 337
Irod, 208
Isabela de Aragon, 238, 269
Isabela d'Este, 276, 344
Isidor din Sevilia, 16, 20, 21, 22, 45, 324

Jacopo della Quercia, 282
Jacquemart de Hesdin, 297
Jacquerio, 302
Jacques Coeur, 251, 263
Jean de Berry, 296, 297, 300
Jean de Colomb, 2 97
Jean de Jandun, 89, 111
John de Salisbury, 38, 39, 40, 48, 53
Juan II (Portugalia), 276
Juan de la Cruz, 120

Kant, 32
Kilwardby (Robert), 61, 84, 98
Konrad von Svest, 301
Kreps (Nicolas) (v. Cusanus), 11, 15, 16

Landolfo, 74
Lanfranco, 195
Lanfranco din Pavia, 186
Latini (Brunetto), 90
Laura, 311
Lawelle, L., 16
Lawrence, 245
Leibniz, 100, 105, 110
Leon III, 140
Leon IX, 31
Leon XIII, 46
Leonardo da Vinci, 321

Limbourg, 286, 297, 301
Liutgard din Tongern, 117
Llull (Ramón) (v. Lullus), 103
Lochner (Stefan), 300, 301
Locke, 80
Lorenzetti (Ambrogio), 309, 313, 314, 315
Lorenzetti (Pietro), 242, 313, 314, 316
Lorenzo Monaco, 299
Luca della Robbia, 318
Lucreţiu, 40
Ludovic I de Anjou, 286
Ludovic IX cel Sfânt, 47, 327, 332
Ludovic XII, 269
Ludovic IV Bavarezul, 111
Lullus (Raymundus), 5, 103, 104, 105
Luther, 16, 116, 123

Maitani (Lorenzo), 239, 244, 282, 301, 325
Malebranche, 16
Manesse (Rüdeger), 298
Mantegna, 272
Marbode, 40
Marc Aureliu, 135, 146
Marcel (Claudius Marcellus), 16
Marchant (Guyot), 294
Marco da Campione, 171
Marsilio Facino, 16
Marsilio da Padova, 111
Martin (Sf.), 291
Martin din Braga, 22
Martini (Simone), 242, 293, 299, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316
Masaccio, 318
Maso di Banco, 315
Mathieu d'Arras, 342
Mathieu din Paris, 298
Mathilde de Magdeburg, 117
Matteo (Maestrul), 274
Matteo da Campione, 171
Matteo Giovanetti da Viterbo, 293
Maximilian, 334
Maxim Mărturisitorul, 24
Mellini (Pietro), 206
Memmi (Lippo), 253, 316
Michelangelo, 282, 317
Michelozzo, 318
Moise, 268, 305
Moerbecke (v. Wilhelm de Moerbecke), 62, 74
Multscher (Hans), 272

Napoleon, 143
Nardi (Andrea) (v. Orcagna), 315, 316
Nicola Pisano, 278
Niccoló (Maestrul), 202
Nicolaus von Leyden (Gerhaert), 272
Niccoló da Puglia (v. Nicola Pisano), 278
Nicomachos, 17
Nietzsche, 88
Notke (Bernt), 272
Occam (William), 5, 50, 52, 74, 96, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 126
Oderisi (Pietro), 206
Orcagna, 282, 283, 315, 316

Oresme (Nicolas), 116
Origene, 9, 10, 324
Otto III, 144
Otto din Freising, 53
Ovidiu, 34

Pacher (Michael), 272
Parler (Heinrich), 234, 272
Parler (Peter), 272, 242
Parmenide, 42, 76
Paul (Sf.), (v. Pavel Sf.), 120
Pavel (Sf.), 120
Peckham (John), 84, 98
Pere Juan de Vallfogona, 276
Peruzzi, 306, 310
Petrarca, 16, 20, 200, 311
Petru (Sf.), 50
Petrus din Irlanda, 74
Petrus Hispanus, 73, 90
Petrus Lombardus (v. Pietro Lombardo), 53, 66, 75
Petrus Valdus, 7
Petru Venerabilul (v. Pierre le Vénérable), 53
Philipe le Hardi (v. Filip cel Îndrăznet), 268, 269, 285
Pier (Damiani), 30
Pier Paolo Dalle Masegne, 258, 284
Pierre d'Ailly, 116, 120
Pierre de Roissy, 346
Pierre le Vénérable, 53
Pietro (Sf.), (v. Petru Sf.), 50
Pietro d'Abano, 89
Pietro de Cerroni (Cavallini), 303, 304, 307
Pietro Lombardo, 53, 66, 75, 86, 90, 106
Pilgram (Anton), 342
Pilon (Germain), 269
Pisani, 259
Pisanello, 301, 316, 318
Pisano (Andrea), 201, 243, 282, 283, 284
Pisano (Antonio), 316
Pisano (Giovanni), 15, 228, 231, 239, 244, 262, 279, 280, 281, 282, 284, 303, 314
Pisano (Nicola), 43, 171, 197, 198, 228, 278, 280, 281, 308, 343
Pisano (Nino), 284
Pitagora, 90, 326, 340
Pius X, 31
Platon, 12, 16, 17, 26, 28, 32, 35, 36, 43, 48, 53, 66, 68, 70, 79, 90, 97, 124
Plinius cel Bătrân, 22
Porphirios, 17, 20, 21, 29, 51, 55
Pot (Philippe), 268
Primaticcio, 269
Priuli, 259
Proclos, 117
Prudentius, 324
Pseudo-Dionissie Areopagitul, 9, 10, 11, 24, 64, 70, 75, 90, 98, 117
Ptolemeu, 17, 326
Pucelle (Jean), 296

Rafael, 321
Rainaldo, 197, 198
Ratchis, 129

Raymundus Lullus (v. Lullus R.), 5, 103, 104
Renan, E., 85, 86
Renoir, 245
Richard II, 300
Richard de St.-Victor, 46, 90, 117
Riemenschneider (Tilman), 272, 273
Robert d'Anjou, 311, 312
Robert Kilwardby (v. Kilwardby), 61, 84, 98
Roger de Gaignières, 266
Roscelin de Compiègne, 32, 51, 52, 53, 54
Rucellai, 304
Rudeger (v. Manesse Rüdeger), 298
Rüdeger, 298
Ruggero II, 184, 205
Rutebeuf, 326
Ruysbroeck, 120

Saba, 203, 208
Salimbene da Parma, 301
Scaligeri, 284
Sciacca, M.F., 16
Schongauer (Martin), 300
Scotus Eriugena, 5, 11, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 41, 50, 53, 86, 122
Scotus (Michael), 74
Scrovegni, 306, 309, 310
Seneca, 19, 21, 22, 34, 36
Servatius (Lupus), 23
Seuse (Heinrich), 120
Sibile, 326
Siger de Brabant, 5, 50, 74, 84, 87, 88, 90, 95, 111, 124
Siloe (Gil), 276
Sylvestris (Bernard Sylvestris), 41
Silvestru II, 28, 29
Sluter (Claus), 268, 272
Socrate, 53
Solomon, 122, 203, 208
Soranozo, 259
Spinello Aretino, 315
Stagiritul (v. Aristotel), 12, 98, 124
Stetheimer (Hans), 342
Stoos (Veit), 272, 274, 342
Strabo, Walafried, 292, 324
Strozzi, 316
Suarez, Francisco, 111
Suger, 143, 289, 349, 350, 351
Suso (Heinrich), 120

Şestov, L., 16
Ştefan II (papă), 150
Ştefan V (papă), 150

Taddeo di Bartolo, 316
Talenti (Fr.), 243
Tales, 90
Tauler (Johannes), 120
Tempier (Étienne), 87, 101
Theodulf, 141, 324
Teofil (călugăr), 326
Teofil (Hroswitha), 326
Tertulian, 8
Theoderic din Verona, 17, 135
Theodolinda, 142, 301
Theodoros din Tars, 10
Thibaut III de Campagne, 268

Thomas din Kempen (de Kempis), 120
Tino da Camaiano, 282
Titus (împărat), 146
Toma din Aquino, 5, 11, 12, 37, 42, 50, 58, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 95, 96, 102, 106, 107, 110, 111, 118, 120, 124, 126, 210
Tommaso da Modena, 316
Tommaso III de Saluzzo, 302
Traini (Francesco), 316
Tristan, 146

Ubaldini (Ottaviano), 86
Urban IV, 62
Uta, 271, 297

Van Eyck (Jan), 272, 286
Van der Weiden (Roger), 272
Vasari (Giorgio), 280. 304. 340
Vassalletto (Pietro), 206
Veneziano (Lorenzo), 316
Veneziano (Paolo), 316
Vérard, 294
Vergiliu, 34, 346
Vico, 16, 88
Villard de Honnecourt, 320, 321, 338
Vincent de Beauvais, 320, 324, 325
Viollet-le-Duc, 182
Vitale da Bologna, 316
Vitruvius, 346

Wilhelm Cuceritorul, 156, 184, 185
Wilhelm de Moerbecke, 62, 74
Wiligelmo, 202
Wolvinius, 143
Wycliff, 110

Zavatari, 301

CUPRINS

FILOSOFIA

Preliminarii. Patristica (6). – Augustin (12). – Filosofia occidentală în secolele VI–VIII (16). – Gândirea filosofică în secolele IX și X. Scotus Eriugena (22). – Direcții filosofice în sec. XI. Anselm de Canterbury (29). – Secolul al XII-lea. Școala din Chartres (33). – Alte direcții filosofice (40). – Scolastica (46). – „Disputa universaliilor" (50). – Pierre Abélard (52). – Filosofia în sec. XIII. Redescoperirea lui Aristotel (60). – Bonaventura (66). – Albert cel Mare (69). – Toma din Aquino. Logica. Metafizica. Psihologia (74). – Etica. Filosofia politică (81). – Averroismul latin. Siger de Brabant (84). – Dante și filosofia (90). – Filosofia și știința experimentală în Anglia (96). – O poziție independentă: Raymundus Lullus (103). – Duns Scotus (105). – Disoluția scolasticii. William Occam (110). – Misticismul speculativ. Eckhart (116). – Concluzii (120).

ARTA

Premise. Aporturi „barbare" (128). – Preromanicul iberic, anglo-saxon și irlandez (131). – Arta carolingiană și ottoniană (134). – Începuturile artei romanice (146). – Perioada romanică. Arhitectura (155). – Alte elemente funcționale (și ornamentale) (166). – Sculptura romanică (172). – Pictura murală. Artele decorative (179). – Geografia romanicului. Particularități regionale (184). – Romanicul în Italia. Arhitectura (194). – Sculptura. Pictura. Ornamentica (201). – Arta gotică. Arhitectura religioasă în Franța (206). – Accesorii de cult (224). – Arhitectura gotică în Anglia, Germania, Spania și Italia (230). – Arhitectura civilă, romanică și gotică (246). – Sculptura gotică în Franța (260). – Sculptura gotică în Germania, Anglia, Spania și Italia (270). –

Tapiseria. Vitraliul (284). – Pictura (inclusiv miniatura) (292). – Pictura goticului italian (302). – Temele iconografiei medievale (318). – Şantierele catedralelor (328). – „Patronul". Arhitectul şi sculptorul (336). – Concluzii. Estetica Evului Mediu (344).

Indice (353)

TABLE DES MATIÈRES

LA PHILOSOPHIE

Préliminaires. La patristique (6). – Augustin (12). – La philosophie occidentale aux VI^e^-VIII^e^ siècles (16). – La pensée philosophique aux IX^e^ et X^e^ siècles. Scotus Eriugena (Jean Scot Érigène) (22). – Directions philosophiques au XI^e^ siècle. Anselme de Cantorbéry (29). – L'école de Chartres (33). – Autres directions philosophiques (40). – La scolastique (46). – „La querelle des universaux" (50). – Pierre Abélard (52). – La philosophie au XIII^e^ siècle. Redécouverte d'Aristote (60). – Bonaventure (66). – Albert le Grand (69). – Thomas d'Aquin. La logique, la métaphisique, la psychologie (74). – La morale et la philosophie politique (81). – L'Averroïsme latin. Siger de Brabant (84). – Dante et la philosophie (90). – Philosophie et science expérimentale en Angleterre (96). – Une position indépendante: Raymond Lulle (103). – Duns Scot (105). – La dissolution de la scolastique. Guillaume d'Occam (110). – Le mysticisme spéculatif. Eckhart (116). – Conclusions (120).

L'ART

Prémisses. L'apport des „barbares" (128). – L'art pré-roman ibérique, anglo-saxon et irlandais (131). – L'art carolingien et ottonien (134). – La période romane. Les débuts (146). – Architecture (155). – Autres éléments fonctionels (et ornementaux) (166). – La sculpture romane (172). – Peinture murale. Arts décoratifs (179). – La géographie du roman. Particularités régionales (184). – L'art roman en Italie. L'architecture (194). – Sculpture. Peinture. Arts décoratifs (201). – L'art gothique. L'architecture religieuse en France (206). – Accessoires du culte (224). – L'architecture gothique en Angleterre, Allemagne, Espagne et Italie (230). – L'architec-

ture civile, romane et gothique (246). – La sculpture gothique en France (260). – La sculpture gothique en Allemagne, Angleterre, Espagne et Italie (270). – Tapisserie. Vitrail (284). – Peinture (y compris la miniature) (292). – La peinture du gothique italien (302). – Les thèmes de l'iconographie médiévale (318). – Les chantiers des cathédrales (328). – Le „patron". L'architecte et le sculpteur (336). – Conclusions. L'esthétique du Moyen Age (344).

Index (353)

CONTENTS

PHILOSOPHY

Preliminaries. Patristics (6). – Augustine (12). – Occidental philosophy in the VI–VIIIth centuries (16). – The philosophical thought in the IXth and Xth centuries. Scotus Eriugena (22). – Philosophical directions in the XIth century. Anselm of Canterbury (29). – The XIIth century. The school of Chartres (33). – Other philosophical directions (40). – Scholasticism (46). – The „Universalia Controversy" (50). – Pierre Abélard (52). – The XIIIth century philosophy. The rediscovery of Aristotle (60). – Bonaventura (66). – Albertus Magnus (69). – Thomas Aquinas. Logic, Metaphysics. Psychology (74). – Ethics. The political philosophy (81). – Latin Averroism, Siger of Brabant (84). – Dante and philosophy (90). – Philosophy and experimental science in England (96). – An independent position: Raymond Lull (103). – Duns Scotus (105). – Scholasticism dissolution. William of Occam (110). – The speculative mysticism. Eckhart (116). – Conclusions (120).

ART

Premises. „Barbarian" contribution (128). – Iberian, Anglo-Saxon and Irish preromanic (131). – The Carolingian and Ottonian Art (134). – Romanic period. The beginnings (146). – Architecture (155). – Other functional (and ornamental) elements (166). – Romanic sculpture (172). – Mural painting. Decorative arts (179). – Romanic's geography. Regional particularities (184). – Romanic in Italy. Architecture (194). – Sculpture. Paiting. Ornaments (201). – Gothic art. The religious architecture in France (206). – Cult accesories (224). – The gothic architecture in England, Germany, Spain, Italy (230). – The civil architecture, romanic and

gothic (246). – Gothic sculpture in France (260). – The gothic sculpture in Germany, Spain, England and Italy (270). – Tapestry. Stained-glass window (284). – Painting (miniature inclusively) (292). – The italian painting (302). – Medieval iconography themes (318). – Cathedral's building sites (328). – The „Master". The architect and the sculptor (336). – Conclusions. Middle Ages aesthetics (344).

Index (353)